

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND 120 · 2005

SONDERDRUCK SEITE 301–372

Stefan Ritter

**ZUR KOMMUNIKATIVEN FUNKTION
POMPEJANISCHER GELAGEBILDER: DIE BILDER
AUS DER CASA DEL TRICLINIO UND IHR KONTEXT**



WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK
2006

ZUR KOMMUNIKATIVEN FUNKTION POMPEJANISCHER GELAGEBILDER: DIE BILDER AUS DER CASA DEL TRICLINIO UND IHR KONTEXT

von Stefan Ritter

I. EINLEITUNG

Die römische Gelagekultur erfreut sich in der altertumswissenschaftlichen Forschung seit etwa zwei Jahrzehnten, beflügelt durch anthropologische und sozialhistorische Fragestellungen, eines neu erwachten Interesses. Hierbei zeichnet sich die erfreuliche Tendenz ab, neben den zahlreichen Schriftquellen zunehmend auch die Bildzeugnisse als eigenständige Quellen-gattung ernst zu nehmen¹. Im Zuge dieser Interessenverlagerung wird auch den Gelagedarstellungen in der pompejanischen Wandmalerei neue Aufmerksamkeit geschenkt².

Aus Pompeji und Herculaneum sind bislang etwas mehr als ein Dutzend Mittelbilder bekannt, in denen anonyme, nicht-mythologische Festgesellschaften beim Gelage dargestellt sind³. Der Zugang zu diesen Bildern bereitet gewisse Schwierigkeiten: zum einen, weil die Protagonisten nicht benennbar sind, und zum anderen, weil sich die Darstellungen aufgrund ihrer ikonographischen Vielgestaltigkeit einer übersichtlichen typologischen Kategorisierung widersetzen. Angesichts dessen behilft man sich traditionell damit, die Bilder in zwei Gruppen zu trennen. Diejenigen Darstellungen, die in ihrer Ikonographie eine deutliche Affinität zu älteren griechischen Symposiendarstellungen zu erkennen geben, werden als »ideale Symposia hellenistischer Prägung«⁴ oder »idealized Greek-style banquets«⁵ eingestuft und dementsprechend hoch geschätzt. Hiervon strikt abgegrenzt werden jene wenigen Bilder, die stär-

¹ Die wachsende Aufmerksamkeit gegenüber dem Thema zeigt sich etwa darin, daß die antike – und dabei vor allem die griechische – Gelagekultur in den vergangenen Jahren gleich mehrfach zum Gegenstand interdisziplinärer Tagungen und Sammelpublikationen wurde: s. O. Murray (Hrsg.), *Symptica. A Symposium on the Symposion* (1990); W.J. Slater (Hrsg.), *Dining in a Classical Context* (1991); O. Murray – M. Tecusan (Hrsg.), *In vino veritas* (1995). – Das Interesse an römischer Gelagekultur konzentrierte sich hierbei allerdings vornehmlich auf die Schriftquellen, die jüngst E. Stein-Hölkeskamp (Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte [2005]) einer zusammenfassenden, historisch-quellenkritischen Betrachtung unterzogen hat. Die Bildzeugnisse haben dabei eine eher selektive, vornehmlich auf die materiellen Aspekte der Ausrichtung römischer *convivia* fixierte Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Dies beginnt sich gerade erst zu ändern; 2003 erschien eine erste zusammenfassende Untersuchung zu römischen Gelagedarstellungen: Dunbabin *passim* (ebenda 4f.: zum Forschungsstand).

² M. Roller, *AJPh* 124, 2003, 377 ff., bes. 389 ff.; Clarke 223 ff.; Dunbabin 52 ff.

³ Zum weiten Spektrum derjenigen pompejanischen Wandbilder, in denen das Gelage als Haupt- oder Nebenthema eine Rolle spielt, s. u. S. 321 f.

⁴ Fröhlich 227.

⁵ Clarke 245.

ker auf Eigenheiten des römischen *convivium* Bezug nehmen und daher als »realistische«, da von der Lebenswirklichkeit inspirierte »Alltagsszenen« gelten⁶.

Diese Art der Klassifizierung birgt freilich grundsätzliche Probleme. Der Begriff »realistisch« ist, da er stets als Opposition zu »ideal«/»idealisierend« gemeint ist, negativ konnotiert und impliziert die Vorstellung einer deutlichen Entfernung von den Gestaltungsprinzipien einer an griechischen Vorbildern orientierten »Hochkunst« und, damit einhergehend, eines Mangels an gedanklicher Sublimierung des Bildthemas; er trifft damit eine Deutungsvorgabe, die es erschwert, die als »realistisch« etikettierten Bilder anders denn als narrative Illustrationen zu lesen⁷. Hinzu kommt, daß die Fokussierung auf die Vorbildfrage (»griechisch« vs. »römisch«) daran hindert, die Bilder unter ihren eigenen Entstehungsbedingungen zu analysieren und vorurteilsfrei nach den Intentionen ihrer Auftraggeber zu fragen.

Die antithetische Begrifflichkeit verführt dazu, die Bilder in stark mit Vorwertungen belastete Deutungsmuster einzupassen. Welche Konsequenzen dieses Verfahren hat, zeigt sich in der erstaunlich wenig hinterfragten Neigung, Bildern, deren einstiger Kontext nicht mehr rekonstruierbar ist, allein deshalb, weil sie verlorene hellenistische Vorbilder vermuten lassen, einen grundsätzlich größeren Zeugniswert zuzumessen als gut kontextualisierten »Alltagsszenen«.

Besonders deutlich bemerkbar ist diese Diskrepanz im Falle der drei Mittelbilder aus dem namengebenden Triclinium der Casa del Triclinio in Pompeji (V 2,4), die sich in jüngster Zeit eines verstärkten Interesses erfreuen und sich dabei als Musterbeispiele »realistischer« Darstellungsweise zu etablieren beginnen (s. Abb. 4–6).

Diese drei Bilder, die bald nach ihrer Auffindung 1884 entfernt und in das Neapler Nationalmuseum verbracht wurden, nehmen unter den pompejanischen Gelagebildern eine Sonderstellung ein. Zum einen beziehen sie sich sowohl in verschiedenen Bildmotiven als auch in der Zufügung lateinischer Beischriften vergleichsweise deutlich auf zeitgenössische Vorstellungen von Gelagekultur. Zum anderen unterscheiden sie sich von den meisten anderen Wandbildern dieses Themas, die nur als Einzelexemplare überliefert sind, dadurch, daß hier die gesamte malerische Ausstattung des Raumes erhalten ist, in dem sie einst als Zyklus zur Wirkung kamen. Aufgrund dieser Eigenheiten kommt den drei Bildern ein besonderer Zeugniswert hinsichtlich des Zusammenhanges zwischen Bildausstattung und Raumfunktion in der frühkaiserzeitlichen Wohnkultur zu.

Daß man bislang dennoch kaum versucht hat, diesen exzeptionellen Befund als eigenständige Informationsquelle zu würdigen und unvoreingenommen zu untersuchen, liegt an der oben skizzierten Wahrnehmungsstrategie. Man ist sich, abgesehen von kontrovers diskutierten Detailfragen, darin einig, daß diese Bilder aufgrund ihres hohen Realitätsgehaltes un-

⁶ Vgl. Clarke 227, dessen knappe Stellungnahme den Forschungsstand zutreffend wiedergibt: »At Pompeii, we can analyze pictures of the banquet found in dining rooms to trace two very different attitudes toward the convivium. On the one hand are paintings that show the ideal banquet: beautiful young men and women in luxurious settings. On the other hand we find – more rarely and only in Pompeii's last decades – images of real people, including the owner himself, enjoying themselves at table.« – Vgl. auch H. Mielsch (Römische Wandmalerei [2001] 164ff.), der die pompejanischen Gelagebilder in zwei Kapiteln getrennt bespricht, von denen das eine mit »Spätklassische und hellenistische Motivbilder« (die auf griechische Vorbilder zurückgehenden Gelageszenen werden hier als ursprünglich wohl von Hetären gestiftete Motivbilder gedeutet) und das andere mit »Römische Alltagsszenen« überschrieben ist.

⁷ Zur grundsätzlichen Problematik dieser bei der Annäherung an römische Gelagedarstellungen etablierten Terminologie s. Verf., BJB 202/203, 2002/2003, 149ff. (»Zur Bildsprache römischer »Alltagsszenen«: Die Mahl- und Küchenreliefs am Pfeilergrabmal von Igel«).

mittelbar verstehbar seien und somit keiner eingehenderen Analyse bedürften: Sie gelten als »Illustrationen der zeitgenössischen Realität«⁸, als »scenes of ordinary people partying in their own way«⁹ oder als »a glorified version of feasts that might actually have taken place in the room«¹⁰. Dahinter steht ein tiefsitzendes, von neueren Fragestellungen unberührtes Unbehagen, es mit unreflektierter Realitätsschilderung zu tun zu haben: mit Bildern, deren Zeugniswert sich darin erschöpft, bei Bedarf römische Lebenswirklichkeit zu illustrieren¹¹.

Im folgenden soll anhand des Befundes aus der Casa del Triclinio, der aufgrund seiner ikonographischen Besonderheiten und des gut bekannten Fundkontextes ein geeignetes Fall-

⁸ Fröhlich 226. – Fröhlich (bes. 228f.) kommt das Verdienst zu, die Bilder erstmals in ihrer künstlerisch-formalen Qualität gewürdigt zu haben (hierzu s. u. Anm. 52). Kurz zuvor hatte noch F. Zevi (in: G. Cerulli Irelli u. a. [Hrsg.], *Pompejanische Wandmalerei* [1990] 276 zu Abb. 36) die drei Bilder den »Kneipenszenen« pompejanischer *cauponiae* zur Seite gestellt und dem Maler künstlerische Unerfahrenheit bescheinigt: ganz in der Nachfolge Herbig's, für den das banale Thema selbstverständlich nur künstlerisch mangelhaft umgesetzt werden konnte (s. u. Anm. 11).

⁹ Clarke 245. – Clarke 239ff. ist es zu verdanken, in seiner eingehenden Besprechung die Bilder erstmals vorurteilsfrei auf ihren sozialhistorischen Zeugniswert hin befragt zu haben. Allerdings zeigen die hier vorgetragenen Deutungen sehr deutlich, wie schwer es fällt, die Bilder nicht als vorbildlose Illustrationen von Alltagsrealität zu betrachten (etwa das Fazit ebenda 245: »It is likely that the artist constructed the events in the paintings not from pattern-books but from stories that the owner related«).

¹⁰ Dunbabin 59. – Bei der Besprechung pompejanischer Gelagebilder konzentriert sich Dunbabin 52ff. ganz auf die jeweils drei Bilder aus der Casa dei Casti Amanti (hierzu s. u.) und aus der Casa del Triclinio, wobei eine deutlich wertende Unterscheidung getroffen wird: Den ersteren Darstellungen wird, als Nachfolgern hellenistischer Tafelbilder, ein deutlich höherer Zeugniswert zugemessen (53: »The most informative paintings ...«; vgl. auch 204) als denjenigen aus der Casa del Triclinio, die denn auch nur sehr knapp besprochen werden (etwa 58: »These scenes, in short, have taken the Greek ideal of the drinking party, and translated it into a Roman setting and Latin dress, in the process losing the elegance of the finer paintings in Hellenistic style«). – Ganz ähnlich zuvor auch Mielsch a. O. (Anm. 6) 167, der unter Bezug auf die Bilder aus der Casa del Triclinio (ebenda Anm. 18) knapp bemerkt: »Zudem gibt es Mischformen zum griechischen Motivbild, indem etwa Gelageszenen nach griechischer Sitte mit räumlicher Staffellung der Klinen, aber mit sehr steifen, ungeschickten Figuren in römischer Alltagskleidung wiedergegeben werden. Die Alltagsszenen dieser Art finden sich nur in Tavernen oder Thermopolien (Bars), nicht in den Wohnräumen selbst bescheidenen Anspruchs« (zur Deutung der Casa del Triclinio als *caupona* s. u. mit Anm. 171).

¹¹ Symptomatisch ist, daß die Bilder aus der Casa del Triclinio gerne auch, ohne jeden Kommentar, zu rein illustrativen Zwecken abgebildet werden: s. etwa E. Salza Prina Ricotti, *L'arte del convito nella Roma antica* (1983) 115 mit Abb. 62; A. Dosi – F. Schnell, *Vita e costumi dei Romani antichi 3. I Romani in cucina* (1986) Frontispiz und Abb. auf S. 71 und 74 (beidemale ohne Erwähnung im Text). – Die dahinterstehende Ansicht, die Bilder seien unmittelbar verstehbar und thematisch banal, hat – bereits im Jahre 1939 – am deutlichsten Herbig 22 formuliert, dessen Besprechung der Bilder aus der Casa del Triclinio deshalb ausführlicher zitiert zu werden verdient, weil sich hier, wenn auch in ungewöhnlich krasser Form, tiefsitzende Vorurteile manifestieren, die sich bis heute keineswegs überlebt haben: »Römische Kneipszenen ... Man scheut sich, sie mit der Bezeichnung »Gelage« als der Übersetzung von Symposion zu ehren, da diesem Begriff immer ein Schimmer platonischer Poesie anhaftet. Jeden Glanz höherer Kunst aber entbehren, ja vermeiden die Darstellungen römisch-campänisch volkstümlicher Schilderei, mit welcher wir es hier zu tun haben ... Hier wird geschildert, »wie es zugeht«, Sittenschilderung also liegt vor, die allenfalls von kulturhistorischem Wert sein könnte, wenn sie sich nicht mit einem so banalen Gegenstand abgab wie dem rohen Zechen und seinen Folgen, was für keine Kulturepoche besonders bezeichnend oder gar über sie belehrend zu sein pflegt ... Keinerlei Ansatz zu durchdachter Komposition, zu künstlerischer Durchdringung hebt den Vorgang aus der Alltagsprosa heraus. Das ist die völlig un griechische Betrachtungsweise des römischen Campanien im kleinbürgerlichen Pompeji ... Das sind die Ergebnisse eigenständiger, vorbildloser pompejanischer Malerei, die sich bemüht, in römischem Sinne die Dinge zu schildern, wie sie sind, wie man sie täglich ohnehin vor sich sieht. Alles Festliche des griechischen Symposiazeins ist verrauscht, fast alle Kunst des Komponierens vergessen, der Schmelz des griechischen Pinsels vergangen.«

beispiel darstellt, gezielt nach der kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder gefragt werden. In diesem Sinne werden die drei Bilder aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet:

1. Die einzelnen Bilder: Unter welchen besonderen Akzentsetzungen wird das Thema ›Gelage‹ in den einzelnen Bildern jeweils zur Anschauung gebracht?
2. Die einzelnen Bildelemente: In welcher Tradition stehen die in den drei Bildern verwendeten Motive? Inwiefern folgen die Darstellungen hierbei einerseits den Konventionen in der Wandmalerei selbst, und wie lassen sie sich andererseits mit Darstellungen in anderen Gattungen der frühkaiserzeitlichen Bildkunst verknüpfen und auf diese Weise in ihrer Bildsprache verstehen?
3. Die Konzipierung der Bilder: Wie sind die verschiedenen Bildelemente zusammengesetzt, und was ergibt sich hieraus für die Frage nach den Darstellungsabsichten? Welche Rolle spielten dabei zeitgenössische Vorstellungen von Gelagekultur, wie sie aus den literarischen Quellen zu erschließen sind?
4. Die Bilder im Raum: Inwieweit nehmen die Bilder in ihrer jeweiligen inhaltlichen Akzentsetzung und in ihrer räumlichen Verteilung auf die Funktion des Raumes als Triclinium Bezug?
5. Die Bilder im Haus: Welche anderen Zeugnisse aus der Casa del Triclinio sind für das Verständnis der Bilder relevant, indem sie über deren Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen Auskunft geben?
6. Die Beziehung zu anderen pompejanischen Befunden und Bildern: Welcher Stellenwert kommt den drei Gelagebildern im Vergleich mit der malerischen Ausgestaltung anderer pompejanischer Triclinia zu, und was läßt sich aus ihnen für das Verständnis thematisch verwandter Wandbilder gewinnen?

II. DIE IKONOGRAPHIE DER DREI BILDER: DAS THEMA ›GELAGE‹ UNTER VERSCHIEDENEN AKZENTSETZUNGEN

Im folgenden sollen die drei Mittelbilder – nach einer kurzen Beschreibung ihres einstigen räumlichen Kontextes – zunächst einzeln vorgestellt und dabei unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, mit welchen Akzentsetzungen das Thema ›Gelage‹ jeweils gestaltet ist.

A. Der räumliche Kontext: Das Triclinium (r)

Das Triclinium (r) liegt im rückwärtigen Teil der Casa del Triclinio (V 2,4), eines mittelgroßen Atriumhauses an der Via di Nola (Abb. 1)¹². Der Raum öffnet sich im Süden auf einen Peristylhof mit dreiseitiger Portikus (p)¹³. Er ist durch eine Tür im Osten der Südwand begehbar und erhielt seine Beleuchtung durch ein großes, in der Mitte der Südwand befindliches Fenster sowie ein breiteres, niedriges Fenster darüber (Abb. 2)¹⁴. Der Raum ist 5,79 m

¹² Zur Casa del Triclinio insgesamt: Sogliano 47 ff.; Mau 157 (Grundrißzeichnung). 178 ff. 202 ff. 242 ff.; A. Varone – E. De Carolis in: *Italianische Reise. Pompejanische Bilder in den deutschen archäologischen Sammlungen*, Ausstellungskat. Pompeji (1989) 132 ff.; Sampaolo 797 ff. mit Grundriß und zahlreichen Abb.

¹³ Sampaolo 808 Abb. 28 (Blick vom Peristyl auf die Nord-Portikus und das Triclinium).

¹⁴ Sampaolo 816 Abb. 43. Das untere Fenster ist 1,60 m hoch und 1,16 m breit. – Zusätzliches Licht fiel durch ein rundes Fenster in der Lünette der Westwand, s. Sampaolo 817 Abb. 45.

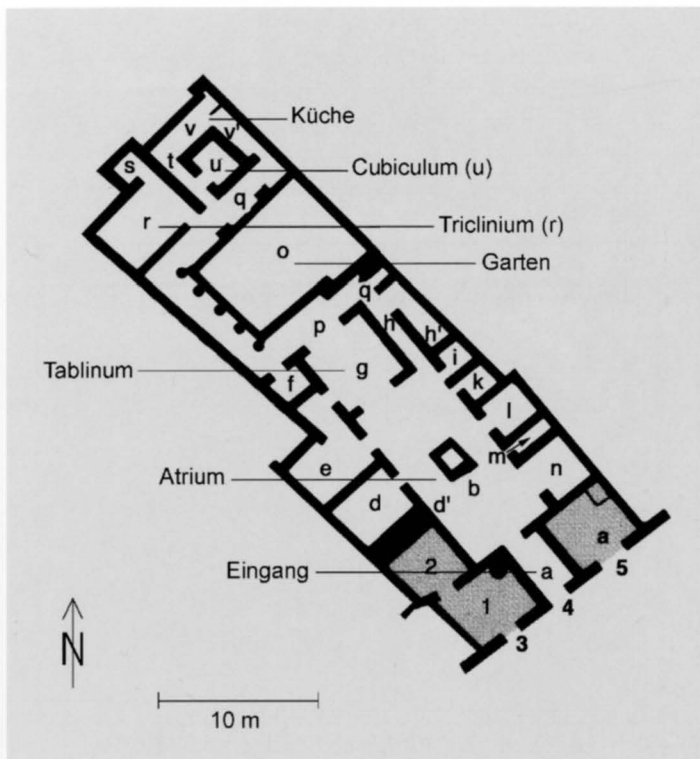


Abb. 1. Pompeji, Casa del Triclinio, Lage des Tricliniums (r)

lang, 3,70 m breit und wird von einem Tonnengewölbe mit einer Scheitelhöhe von 4,14 m überdeckt. Seine Funktion als Triclinium ist dadurch gesichert, daß in dem schwarzen, aus Lavabröckchen bestehenden Boden mit weißen Tessellae der Standplatz für den einst zwischen drei Klingen aufgestellten Tisch markiert ist¹⁵; zudem weist die Südwand eine Ausparung für das Fußende der mittleren der drei hufeisenförmig aufgestellten Klingen auf¹⁶.

Die Wandbemalung zeigt zuunterst eine dunkelrote, durch senkrechte Streifen in Paneele unterteilte und mit Pflanzen bemalte Sockelzone (Abb. 3)¹⁷. Die Mittelzone weist, auf rotem Grund, große, schwarze, mit Ornamentrahmen verzierte Felder auf, die als Träger der verschiedenen Mittelbilder fungierten. In den mittleren Feldern der West- und der Nordwand und im linken, ursprünglich einzigen Feld der Ostwand befanden sich einst die drei Gelage-

¹⁵ E. Pernice, *Die hellenistische Kunst in Pompeji VI. Pavimente und figürliche Mosaiken* (1938) 109; M. De Vos in: F. L. Bastet – M. De Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano* (1979) 114 (der Boden dem Dritten Stil zugewiesen); Sampaolo 811 Abb. 34. – Das Muster aus weißen Tessellae zeigt ein Quadrat von 1,06 m Seitenlänge, dem ein Kreis sowie ein weiteres, um 45° gedrehtes Quadrat einbeschrieben sind; in der Mitte liegt eine sechseckige Platte aus Alabaster.

¹⁶ Sampaolo 816 Abb. 43.

¹⁷ Zur Raumdekoration insgesamt: Sogliano 47ff.; Mau 206f. 243ff.; K. Schefold, *Die Wände Pompejis* (1957) 70f.; I. Bragantini u. a. (Hrsg.), *Repertorio delle fotografie del Gabinetto fotografico nazionale, Pitture e pavimenti di Pompei II* (1983) 60f.; Sampaolo 812ff. Abb. 35–37. 39 (Nordwand). 40. 42 (Ostwand). 43 (Südwand). 45 (Westwand); Clarke 240 Abb. 139 (West- und Nordwand).

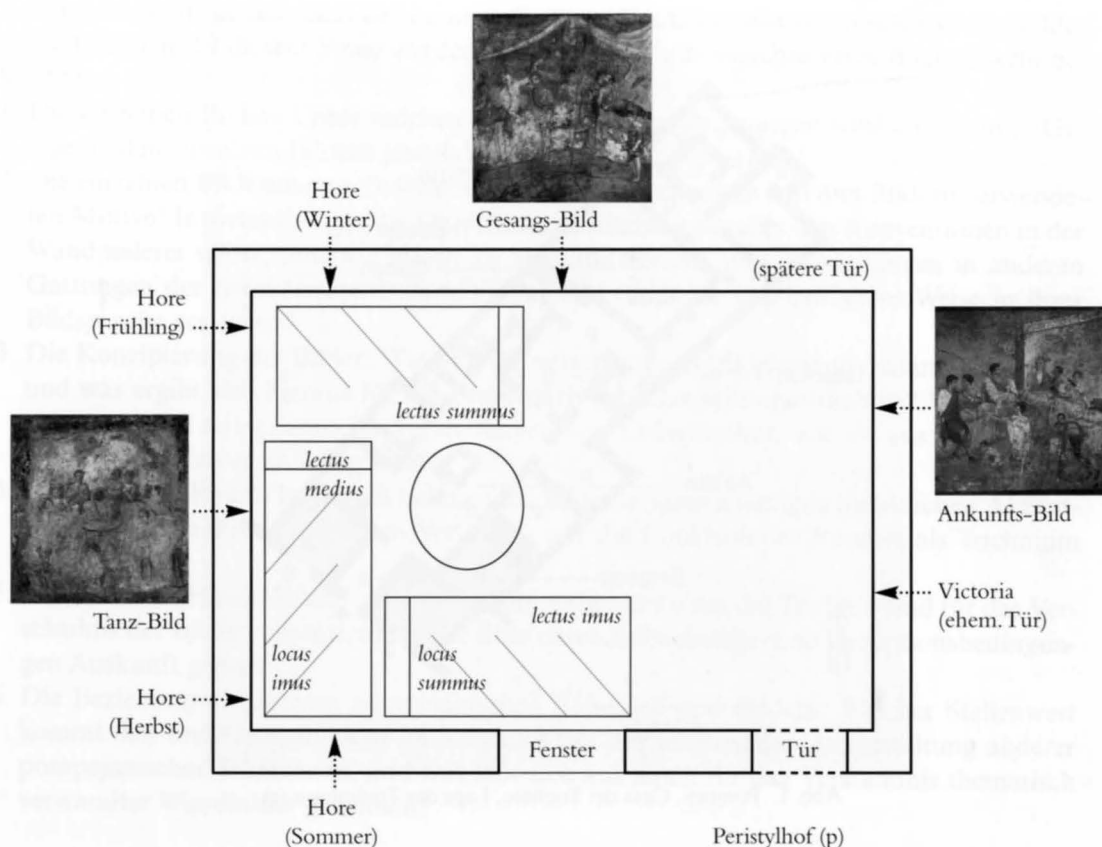


Abb. 2. Pompeji, Casa del Triclinio, Triclinium (r), Verteilung der Klingen und der zentralen Wandbilder

bilder, während in den seitlichen Feldern kleine weibliche Flügelfiguren erscheinen¹⁸. Die schwarzen, ornamentierten Paneele werden durch schmale gelbgründige Felder voneinander getrennt, die an den Langseiten Architekturprospekte und an den Schmalseiten girlandengeschmückte Kandelaber zeigen. Besonders reich gegliedert ist die schwarze Oberzone: Sie zeigt schmale, auf die Gliederung der Mittelzone abgestimmte Aediculae und dazu so vielfältige Motive wie Kandelaber, Gefäße, Thyrsen, Girlanden, Delphine, Masken sowie – in der Mitte der Nordwand – einen Adler auf einem blauen Globus. Die Wände werden von einem stuckierten Rand mit lesbischem Kyma abgeschlossen, über dem an den Längsseiten die Deckenwölbung ansetzt; die Schmalseiten weisen schwarze, von einem der Wölbung folgen-

¹⁸ Zu diesen Figuren s. u. mit Anm. 136ff. – Die Tür im Osten der Nordwand, durch die man in ein kleines Nebengelaß (s) gelangt, wurde, wie Reste der Sockelbemalung zeigen, erst nachträglich eingefügt; ursprünglich war der Nebenraum (s) von dem Gang (v) her zugänglich, s. Fröhlich 222f. – Zur Zeit der Ausmalung des Raumes befand sich statt dessen im Süden der Ostwand eine (von der ursprünglichen Ausmalung noch berücksichtigte) Tür zu dem angrenzenden Gang (t); diese wurde später zugesetzt und die Wandbemalung hier komplettiert, s. Mau 178. 206. Mit der ursprünglichen Existenz dieser Tür erklärt sich, weshalb die Ostwand (im Gegensatz zur gegenüberliegenden Westwand, welche symmetrisch in ein breites Mittelfeld und zwei schmalere Seitenfelder aufgeteilt ist), nur zwei Felder aufweist.

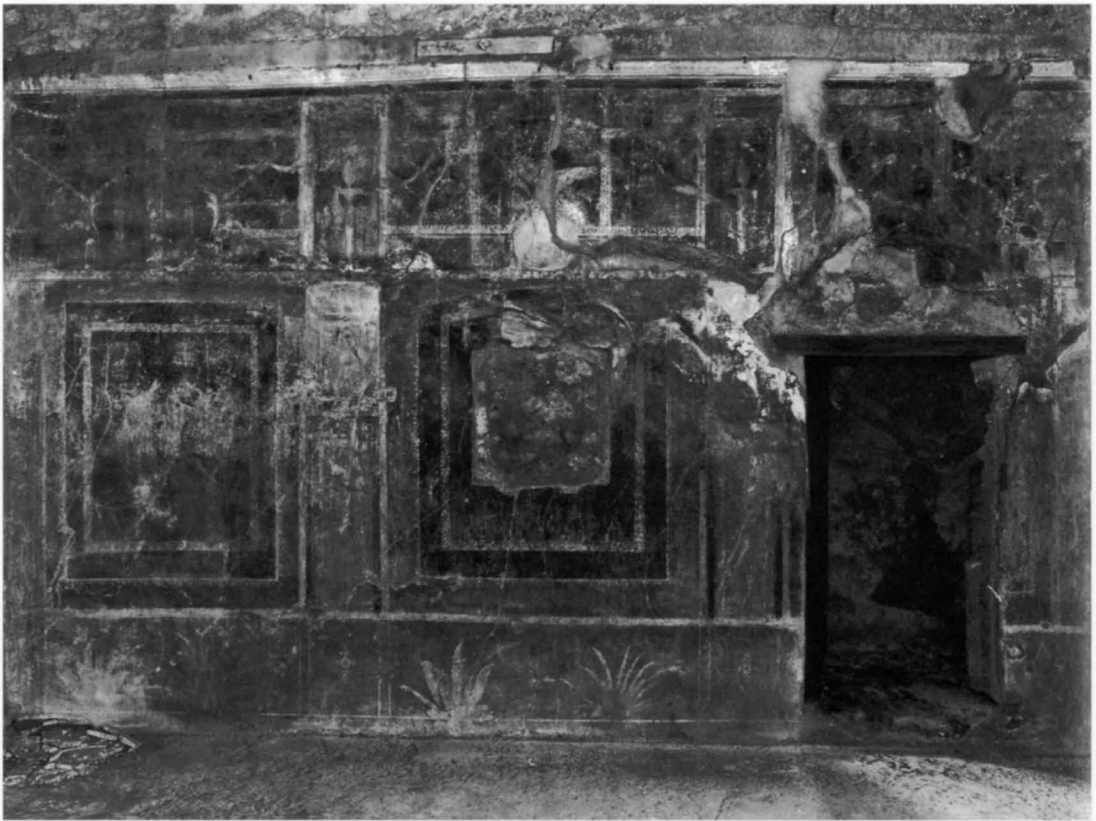


Abb. 3. Pompeji, Casa del Triclinio, Nordwand des Tricliniums (r)

den Stuckrand gerahmte Lünetten auf. Es handelt sich um eine typische Wanddekoration des frühen Vierten Stils; die enge Verwandtschaft mit festdatierten Parallelen deutet darauf hin, daß die Ausgestaltung des Tricliniums wohl in dem Jahrzehnt 50–60 n. Chr. erfolgte¹⁹.

Die drei Gelagebilder werden im folgenden allein zu dem Zweck, sie knapp und unmißverständlich zu benennen, nach einem, jeweils distinktiven Motiv als ›Tanz-‹, ›Gesangs-‹ und ›Ankunfts-Bild‹ bezeichnet²⁰.

¹⁹ Einen guten Anhaltspunkt für die Datierung gibt die sehr enge motivische und stilistische Verwandtschaft mit den Wanddekorationen des Peristyls (r) der Casa delle Nozze d'argento (V 2,1), die durch ein Graffito mit Konsulardatum in die Jahre vor 60 n. Chr. datiert werden; s. V. M. Strocka in: ders. (Hrsg.), *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.)*, Symposium Freiburg 1991 (1994) 202f.; W. Ehrhardt, *MededRom* 54, 1995, 140ff., bes. 149f. mit Abb. 23, 24; ders., *Casa delle Nozze d'argento (V 2,1). Häuser in Pompeji* 12 (2004) 219 mit Anm. 1339 (weitere Lit.); 221, 224, 259f. (260: zur Verwandtschaft mit der Wandgestaltung des Tricliniums der Casa del Triclinio).

²⁰ Es sei ausdrücklich betont, daß diese Hilfsbenennungen ausschließlich zur raschen Identifizierbarkeit der Bilder dienen und keinerlei programmatische Aussage über die jeweils zentrale Darstellungsabsicht treffen wollen. Um klarzustellen, welches der drei Bilder jeweils gemeint ist, scheint etwa ›Tanz-Bild‹ einfach benutzerfreundlicher zu sein als die gängigen Alternativen »Inv. 120030« oder »the center picture on the west wall«.

B. Das Tanz-Bild

Wenn man das Triclinium vom Peristyl her betrat, erblickte man linkerhand, in der Mitte der Westwand und somit hinter der mittleren der drei Klinen, das hier als ›Tanz-Bild‹ bezeichnete Wandbild (Abb. 4)²¹. Dieses Bild war schon bei seiner Auffindung stark beschädigt, ist aber in seinen wesentlichen Motiven noch erkennbar.

In der Bildmitte steht zwischen drei U-förmig angeordneten Klinen ein dreibeiniger, runder Tisch, auf dem sich verschiedene Trinkgefäße, darunter ein zweihenkliger Becher und ein Rhyton, sowie verstreute rote Blüten befinden. Vor dem Tisch ist, in Rückansicht, eine kleine, nackte, weibliche Figur zu sehen, die mit angewinkeltem linkem Bein, herausgeschobenem Gesäß und erhobenem rechtem Arm tanzt²². Der lebhaft bewegten Tänzerin spielen am linken Bildrand zwei ebenfalls sehr klein dargestellte, auf einer Bank sitzende Flötenbläser auf. Rechts neben dem Tisch steht ein größerer, mit einer kurzen Tunika bekleideter Diener, der in den vorgestreckten Händen einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand hielt. Die letzte Figur im Vordergrund ist am rechten Bildrand eine nackte, dunkel-bronzefarbene Jünglingsfigur mit einem mit Trinkgefäßen bestückten Tablett in den Händen, die auf einer flachen, runden Basis steht und somit eine Statue vorstellt.

Die auf die dahinterstehenden Klinen verteilte Festgesellschaft besteht aus acht Personen. Auf der linken Kline, deren rechtes Ende an den Falten der herabfallenden Decke kenntlich ist, lagern zwei Figuren²³. Von der linken Figur ist nur der erhobene, offenbar zur Bildmitte hin gewandte Kopf erhalten. Rechts daneben lagert ein Mann mit nacktem Oberkörper, der sich mit dem linken Ellenbogen auf die Kline stützt und in dieser Hand eine Schale hält; den rechten Arm hat er über den weit zurückgelehnten, nach links gewandten Kopf gelegt²⁴.

Auf der mittleren Kline folgt, in Vorderansicht dargestellt, ein bekränzter Mann mit von dem herabgeglittenen roten Gewand entblößtem Oberkörper, der mit zum Klatschen zusammengeführten Händen offenbar der Darbietung im Vordergrund Beifall spendet. Rechts daneben erscheint ein weiterer Mann mit nacktem Oberkörper, der vornüber über die Kline gekippt ist; sein Kopf liegt auf dem linken Arm, während der rechte schlaff herabhängt. Von der folgenden Figur sind nur die Umrisse des von vorn dargestellten, aufgerichteten Oberkörpers und Kopfes zu erkennen.

Rechts daneben lagert eine – wegen der dunkleren Hautfarbe wohl männliche – Figur im Profil nach links, die sich mit dem linken Arm auf die Kline stützt, wobei das herabgeglittene blaue Gewand den Oberkörper teilweise entblößt. Aufgrund der Profildarstellung befindet

²¹ Neapel, Mus. Naz. Inv. 120030. – H 0,68 m, B 0,66 m. – Sogliano 49f.; Mau 243ff.; F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei IV. Nuovi scavi* (1896) 27f.; Guida Ruesch 391 Nr. 1810; Reinach, *RP* 256 Abb. 6 (Skizze); O. Elia, *Pittura murale e mosaici nel Museo nazionale di Napoli* (1932) 107 Nr. 289; Herbig 22 Abb. 1 (Zeichnung); Schefold a. O. (Anm. 17) 70; B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana* (1977) 329; Fröhlich 224f. Taf. 21,1 (Farbabb.); Sampaolo 818 Abb. 47; A. Dierichs, *Erotik in der römischen Kunst* (1997) 65 Abb. 75b; Clarke 243ff. Abb. 140.

²² Auf eine weibliche Figur weist eindeutig das gerundete herausgestreckte Gesäß (anders Fröhlich 225: »kleine, nackte Person unbekannten Geschlechts«).

²³ Die herabfallenden Falten der Decke befinden sich links vor dem Oberkörper der nachfolgenden Figur (dem Klatschenden), die demzufolge offenkundig bereits auf der mittleren Kline liegt; so auch Mau 245.

²⁴ Sogliano 49 und Mau 244 vermuteten, daß der Mann in der Rechten ein (verschwundenes) Rhyton emporhielt, aus welchem er sich Wein in den Mund laufen ließ; so auch Fröhlich 225. Gegen diese Vermutung spricht, daß der Unterarm offenkundig hinter den Kopf geführt ist (so zeigt ihn im übrigen auch die alte Zeichnung bei Herbig 22 Abb. 1).



Abb. 4. Pompeji, Casa del Triclinio, Triclinium (r), Gelagebild von der Westwand (◊Tanz-Bild◊).
Neapel, Museo Archeologico Nazionale 120030

sich diese Figur offenbar bereits auf der rechten Kline²⁵. Im Hintergrund erscheint rechts eine Frau, die an ihrem langen, im Nacken hochgebundenen Haar als solche kenntlich ist; sie überragt die Gelagerten und steht, zur Mitte hin gewandt, offenkundig hinter den Klinien. Vor ihr lagert schließlich eine in Rückenansicht gezeigte, nach links gewandte Frau, die sich mit dem linken Arm auf das Polster stützt und den rechten Arm über den Kopf gelegt hat;

²⁵ Von der mittleren und der rechten Kline ist zwar zu wenig erhalten, um die Grenze zwischen ihnen erkennen zu können, doch spricht die Darstellung der Gelagerten in unterschiedlichen Körperansichten deutlich für die – bereits von Mau 245 vermutete – Verteilung 2 – 3 – 2.

das Gewand bedeckt lediglich ihren bis zum rechten Bildrand reichenden ausgestreckten Unterkörper.

Im Hintergrund sind noch schwach die Reste eines grünen, zu den Seiten hin abfallenden Vorhanges zu erkennen.

Größere Aufmerksamkeit von archäologischer Seite hat – verständlicherweise – bislang vor allem die deutlich als solche gekennzeichnete Bronzestatue auf sich gezogen²⁶. Solche Standbilder, sogenannte »stumme Diener«, sind als realer Ausstattungsluxus römischer Wohnhäuser gut belegt; sie fungierten zumeist als Leuchterträger, treten aber, so wie in diesem Bild, auch mit einem Tablett in den Händen auf²⁷. Dieses Standbild ist freilich nur eine Besonderheit der figurenreichen Szenerie.

An der Komposition des Bildes ist zunächst auffallend, daß zwischen den Akteuren im Vordergrund und dem vielköpfigen, als Gruppe auftretenden Publikum eine sehr deutliche Grenze gezogen ist. Während die Zuschauer im Halbkreis in der oberen Bildhälfte arrangiert sind, sind die sozial niedriger stehenden Figuren allesamt in der unteren Bildhälfte zugange und agieren vor den hohen Klinen, deren herabfallende Decken einen geschlossenen Hintergrund bilden, wie auf einer abgeschirmten Bühne. Mit der konsequenten Trennung beider Gruppen in der Bildkomposition korrespondiert ihre Unterscheidung in den Größenverhältnissen: Die Musiker, die Tänzerin und der aufwartende Diener sind deutlich kleiner als die Zuschauer: so klein, daß sie an keiner Stelle die gelagerten Figuren überschneiden. Sie sind innerhalb der eigenen Welt, in der sie sich bewegen, nach ihren jeweiligen Tätigkeiten separiert: Während die beiden Musiker eine Gruppe bilden, sind die Tänzerin und der Diener jeweils als einzelne Figuren isoliert, ohne durch Körper- und Blickkontakt miteinander in Verbindung zu treten. Sie sind in dieser additiven Zusammenstellung den Einrichtungsgegenständen beigegeben, denen dieselbe eigenständige Bedeutung zugemessen ist wie den handelnden Personen: Die Tischplatte mit dem Prunkgeschirr darauf ist zur Gänze sichtbar, und die Bronzestatue wird dadurch besonders zur Geltung gebracht, daß sie weiter in den Vordergrund gerückt ist als der danebenstehende Diener.

Bemerkenswert ist ferner, daß auch innerhalb der Dienerschaft selbst eine deutliche Unterscheidung in den Größenverhältnissen getroffen ist: Die beiden Musiker und die Tänzerin sind erheblich kleiner als der aufwartende Diener. Die Kleinheit der Tänzerin erklärt sich wohl auch, aber kaum allein damit, daß der reich gedeckte Tisch nicht verdeckt werden sollte. Die geringe Größe auch der Musiker deutet vielmehr darauf hin, daß die Größenunterscheidung eine unterschiedliche Bewertung der dargestellten Annehmlichkeiten anzeigen soll. Der musikalischen und tänzerischen Darbietung ist durch die Dimensionierung der Figuren und ihre kompositorische Gewichtung geringeres Gewicht beigegeben als der

²⁶ Herbig 22 hielt dieser Figur wegen das Tanz-Bild für »kulturgeschichtlich noch das wichtigste«. – Weitere Lit. zu der gemalten Statue: W. Amelung, *JdI* 42, 1927, 142ff. Abb. 6. 7; A. Garcia y Bellido, *Der bronzene Mell-ephebe von Antequera*, *AntPl* 9 (1969) 76 Abb. 6; E. M. Moormann, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica* (1988) 72. 166 Kat. 191/1.

²⁷ Zu solchen Bronzestatuen, sowohl Leuchter- als auch Tablett-Trägern, allgemein: W. Wohlmayr, *Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte* (1989) 36ff.; H. Hiller in: *Akten der 10. Internationalen Tagung über antike Bronzen*, Freiburg 1988 (1994) 201ff., bes. 206ff. (Tablett-Träger) mit Abb.; C. Wölfel in: K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (1995) 449ff. (mit weiterer Lit.). – Im Triclinium des Hauses des C. Iulius Polybius (IX 13,1–3) wurde 1977 eine bronzene Jünglingsstatue gefunden, die gleichfalls ein – mitgefundenes – Tablett hielt: s. S. De Caro, *CronPomp* 4, 1978, 230f.; G. Tocco Sciarelli in: *CMGr* 18 (1978) 267f.; Sampaolo 798; Wölfel a.O. 451 mit Anm. 10–12.

reichhaltigen Bewirtung, die durch den großen Tisch in der Bildmitte, den daneben aufwartenden Diener und nicht zuletzt auch durch die Bronzestatue mit ihrem Tablett besonders akzentuiert ist.

Das Publikum, dem diese Annehmlichkeiten gelten, ist nicht nur durch die Größe der Figuren und die kompositorische Hervorhebung von der Dienerschaft abgegrenzt, sondern auch dadurch, daß es als Kollektiv in Erscheinung tritt: Die Figuren liegen eng beieinander, sind teilweise einander zugewandt und überschneiden sich.

Obzwar als Gruppe ins Bild gesetzt, sind die einzelnen Gelagerten in ihren Tätigkeiten und Körperhaltungen deutlich voneinander unterschieden. So ist der in die Hände klatschende Mann die einzige Figur, die sich der tänzerischen Darbietung zuwendet und mit entsprechender Anerkennung auf diese reagiert; bei seinem abgewandten Nachbarn links zeigen das zurückgelehnte Haupt und der über den Kopf gelegte Arm eine fortgeschrittene, vom Vordergrundsgeschehen unabhängige Verückung an; und sein Nachbar in der Bildmitte wiederum befindet sich, vornübergekippt, bereits im rauschhaften Endstadium. Die halb entblößten, teilweise bekränzten Gelagerteilnehmer sind in ihrem Habitus individualisiert und geben auf ganz verschiedene Weise, insbesondere durch ausgreifende Gestik, ihrem Wohlbefinden Ausdruck. So vielfältig, wie im Vordergrund mit Musik, Tanz, Bewirtung und nicht zuletzt optischen Reizen (die nackte Tänzerin, die Bronzestatue) für Annehmlichkeiten gesorgt wird, so vielfältig ist die Befindlichkeit der Adressaten, die sich in ihrem lebhaften Wohlbefinden von den auf ihre jeweilige Funktion reduzierten Figuren im Vordergrund unterscheiden.

Der Akzent liegt in diesem Bild auf dem Aspekt materiellen und personellen Aufwandes, der in ganz verschiedenen Facetten veranschaulicht wird: in tänzerischer und musikalischer Unterhaltung, in Tafel- und Ausstattungsluxus sowie in der funktionierenden Bedienung. Der Bezugspunkt der gebotenen Annehmlichkeiten ist das als vielfiguriges Kollektiv auftretende Publikum auf den Klinen, das es sich angesichts der Darbietungen im Vordergrund in ganz unterschiedlicher Weise wohl sein läßt.

C. Das Gesangs-Bild

Das zweite, besser erhaltene Gelagebild befand sich ursprünglich im mittleren Bildfeld²⁸ der dem großen Fenster zum Peristyl gegenüberliegenden Nordwand (Abb. 5)²⁹.

Vor den drei Klinen, die mit grünen, am Rand mit goldfarbener Borte verzierten Decken bedeckt sind, steht in der Bildmitte ein dreibeiniger, runder Tisch mit elegant geschwungenen Beinen, auf dem sich ein zweihenkliger Becher, ein kleineres Trinkgefäß, ein großes kelch-

²⁸ Die Tür, die rechts in das Nebengelaß (s) führt, wurde erst nachträglich eingefügt; zuvor befand sich hier ein weiteres Bildfeld; hierzu s. o. Anm. 18.

²⁹ Neapel, Mus. Naz. Inv. 120031. – H 0,63 m, B 0,60 m. – Sogliano 47f.; Mau 245f.; Niccolini a. O. (Anm. 21) 28 zu Supplemento Taf. 12 (Aquarell); Guida Ruesch 391 Nr. 1811; Reinach, RP 256 Abb. 3 (Skizze); Herbig 23f. Abb. 2 (Zeichnung) und Taf. 212b; A. Maiuri, *La cena di Trimalchione* (1945) 230 Taf. 7; K. Schefold, *Die Wände Pompejis* (1957) 70f.; Felletti Maj a. O. (Anm. 21) 329; J. Ward-Perkins – A. Claridge in: *Pompeii A. D. 79. Treasures from the National Archaeological Museum, Naples, with Contributions from the Pompeii Antiquarium and the Museum of Fine Arts, Boston*, Ausstellungskat. Boston (1978) 198f. Nr. 245 mit Abb.; F. Zevi in: G. Cerulli Irelli u. a. (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (1990) 276 Abb. 36; Fröhlich 225f. Taf. 21, 2 (Farbabb.); Sampaolo 813 Abb. 38; S. De Caro, *Le case e i monumenti di Pompei nell'opera di Fausto e Felice Niccolini* (1997) 193 Abb. 157 u. (Aquarell); Dierichs a. O. (Anm. 21) 63ff. Abb. 75 a; Clarke 243 Taf. 22 (Farbabb.); Dunbabin 58f. Abb. 29.



Abb. 5. Pompeji, Casa del Triclinio, Triclinium (r), Gelagebild von der Nordwand (»Gesangs-Bild«).
Neapel, Museo Archeologico Nazionale 120031

artiges Gefäß mit Fuß sowie ein *simpulum* befinden. Auf dem Tisch liegen, ebenso wie auf dem Boden, rote Blüten verstreut. Daneben steht am rechten Bildrand ein kleiner Diener in einer kurzen, gegürteten roten Tunika und mit je einem Kännchen in den herabhängenden Händen.

Auf der linken Kline lagert ein Paar. Die Frau, links, ist nur mit einem roten, um die Beine geschlungenen Gewand bekleidet, während der aufgerichtete Oberkörper nackt ist. Sie stützt sich mit der rechten Hand auf dem Klinenpolster ab und hält in der weit emporgestreckten Linken ein Rhyton, aus dem sie sich Wein in den Mund sprudeln läßt; der Kopf mit dem im Nacken zusammengenommenen Haar ist dementsprechend weit zurückgelehnt. Ihr Gefährte

legt ihr den rechten Arm um die Schulter und hält in der linken Hand, den Arm auf das Polster gestützt, eine Trinkschale. Um den nackten Oberkörper ist eine rote Blumengirlande gewunden. Den Kopf ins Dreiviertelprofil gedreht, wendet er sich dem Betrachter zu. Hinter dieser Kline, ganz am linken Bildrand, steht noch eine kleine, weibliche, bekleidete Figur mit einem Kästchen in den Händen, offenkundig eine Dienerin.

Auf der mittleren Kline lagert, nach rechts gewandt, ein einzelner Mann mit nacktem Oberkörper. Er stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf das Klingenpolster und hat den linken Arm über den zurückgelehnten, im Profil dargestellten Kopf gelegt.

Auf der rechten Kline schließlich lagert wieder ein Paar. Die Frau wird von ihrem Partner größtenteils verdeckt; zu sehen sind lediglich ihr rechter Oberarm mit Schulter, ein vorn herabhängender Teil des gelben Gewandes und die rechte Hälfte des bekränzten Kopfes. Der Mann ist in Rückenansicht dargestellt. Er ist mit einem um die Beine geschlungenen, roten Gewand bekleidet, während der Oberkörper und die obere Hälfte des Gesäßes nackt sind. In der Hand des auf dem Klingenpolster abgestützten linken Armes hält er einen zweihenkligen Becher und hat den rechten Arm mit abgespreiztem Zeigefinger emporgestreckt. Das Haupt ist dem auf der mittleren Kline Gelagerten zugewandt. Von den beiden Männern auf den anderen Klingen mit ihrem vollen Haupthaar unterscheidet er sich durch seinen stark zurückweichenden Haaransatz.

Im Hintergrund ragt in der Bildmitte eine rotbraune Säule auf, an der oben ein zu den Seiten hinabfallender, geraffter, gelber Vorhang befestigt ist. Am rechten Bildrand ist dahinter die von einem Gesims abgeschlossene Mauer eines nicht näher spezifizierten Baues sichtbar.

Oberhalb der gelagerten Figuren sind quer über das Bild mit weißer Farbe Beischriften aufgetragen³⁰. Links der in der Bildmitte stehenden Säule ist zu lesen: FACI(a)TIS VOBIS SVAVITER (»Macht es euch gemütlich!«). Am linken Rand der Säule ansetzend, folgen die Worte: EGO CANTO (»Ich singe«). Über dem rechten Paar schließlich steht, zum rechten Bildrand hin: EST ITA VALEA(s) (»So ist es! Zum Wohle!«).

Diese Beischriften hat man bislang stets als überflüssige Zutaten angesehen, die in ihrer Banalität nicht geeignet seien, irgendetwas zum Verständnis der Bilder beizutragen³¹. Ein gewisser Zeugniswert wurde ihnen allenfalls dahingehend zugebilligt, den aus literarischen Quellen bekannten umgangssprachlichen Gebrauch einer Floskel wie *faciatis vobis suaviter* zu bestätigen; mit diesen Worten werden in Petrons *Cena Trimalchionis* die Gäste dazu aufgefordert, es sich auf den Klingen bequem zu machen³².

³⁰ CIL IV Suppl. 2 Nr. 3442.

³¹ Auf die Frage, aus welchem Grund diese Aussprüche überhaupt beigefügt wurden, ist lediglich Herbig 24 eingegangen: »Vielleicht hat der Maler selbst gefühlt, daß er gut daran täte, der Freudlosigkeit seines »Gelages« etwas aufzuhelfen. Was daher seine Kunst allein nicht zuwege brachte, hat er nach uralter Gewohnheit durch beigeschriebene Ausrufe seiner Personen zu ersetzen versucht. Aber auch diese Äußerungen sind von geradezu trostloser Nüchternheit: »Macht's euch gemütlich« scheint der Gastgeber zu sagen, »ich meinsten sing mir eins« (er hat nämlich als einziger kein Mädchen!). Und die Antwort seines Gastes rechts sprüht auch nicht gerade von Geist: »Na schön, also Prost!««

³² Petron. 71,10; 75,8. Die Verbindung von *suavelsuaviter* mit den Verben *facere* oder *esse* findet sich auch bei Petron. 39,2; 65,11; hierzu s. Maiuri a. O. (Anm. 29) 229f. (zu Taf. 7). – Gegen die vorsichtige Vermutung von P. Ciprotti (in: B. Andreae – H. Kyrieleis [Hrsg.], *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuv ausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* [1975] 276), dieser Satz in dem Wandbild sei vielleicht direkt von Petron angeregt worden, wandte sich zu Recht Fröhlich 226. Ganz offenkundig beziehen sich sowohl die Petron-Stellen als auch das Wandbild auf eine allgemein vertraute Floskel.

Es stellt sich aber die Frage, ob die Beischriften nicht doch als eigenständige, für die Bildinterpretation relevante Informationsquelle ernst zu nehmen sind. Zu prüfen ist dabei zunächst, welchen Figuren welche Sätze zuzuordnen sind, und dann, ob und inwieweit sie mit dem Habitus des jeweiligen Sprechers in Verbindung zu bringen und für das Verständnis des Bildes fruchtbar zu machen sind.

Die Bekundung *est ita, valea(s)* ist zweifellos dem heftig gestikulierenden Mann auf der rechten Kline in den Mund zu legen, über dessen Haupt diese Worte ansetzen. Ebenso sicher ist der vorangehende, durch einen größeren Abstand abgetrennte Satz *ego canto* dem allein Liegenden auf der mittleren Kline zuzuweisen, da die Bekundung genau über dieser Figur anhebt und endet. Zudem findet der Inhalt dieser Mitteilung in der entspannten, selbstvergessenen Pose des Gelagerten seine Entsprechung; das – vor allem aus Dionysos-Darstellungen vertraute – Motiv des auf den zurückgelehnten Kopf gelegten linken Armes zeigt entrücktes Wohlbefinden an³³.

Weniger eindeutig ist die Zuweisung des längeren Satzes *faci(a)tis vobis suaviter*, da hier die Positionierung des Satzanfanges als Indiz wegfällt: Der Satz hebt aus Platzgründen am linken Bildrand an, ist aber wohl kaum der dort im Hintergrund stehenden Dienerin zuzuschreiben. Von den verbleibenden Figuren kommt der bekennende Sänger in der Bildmitte am wenigsten in Betracht, denn die an ein Publikum ergehende Aufforderung *faci(a)tis vobis suaviter* und die reflexive Selbstäußerung *ego canto* lassen sich aufgrund ihrer inhaltlichen Verschiedenheit nur schwer direkt aufeinander bezogen verstehen³⁴. Ein weiteres Indiz für die Trennung beider Sätze ist ihre optische Separierung: Das Wort *suaviter* endet just vor der vom helleren Hintergrund deutlich abgesetzten Säule, während das nachfolgende *ego canto* genau auf der Säule, dicht an deren linkem Rand ansetzt. Der Satz *faci(a)tis vobis suaviter* ist also offenkundig mit dem Paar auf der linken Kline zu verbinden, über dessen Köpfen er steht. Die weibliche Figur ist hierbei eindeutig die unwahrscheinlichere Kandidatin³⁵: weil sie nicht nur vollauf mit sich selbst, sondern vor allem damit beschäftigt ist, sich den aus dem erhobenen Rhyton sprudelnden Wein in den Mund laufen zu lassen. Als Sprecher kommt somit nur ihr männlicher Gefährte in Betracht.

Zu fragen ist weiter, ob auch in diesem Fall der Inhalt der aufgemalten Äußerung auf den Habitus des Sprechers abgestimmt ist und damit als Kriterium für die Zuweisung gelten kann. Denn bei den nachfolgenden Bekundungen *ego canto* und *est ita, valea(s)* ist dies sehr deutlich der Fall: Der Entrückte auf der mittleren Kline teilt, zur rechten Kline gewandt, nachdrücklich mit, daß er singt – oder zu singen beabsichtigt –, während sein Gegenüber sich dem Sänger zuwendet und, lebhaft gestikulierend, mit den Worten *est ita, valea(s)* positiv auf

³³ Zu diesem Motiv in Darstellungen des Dionysos s. etwa LIMC III (1986) s.v. Dionysos 125 Taf. 308; 200 Taf. 320; 277–279 Taf. 325; 754. 755 Taf. 387 (C. Gasparri). – Die spezifisch sexuelle Deutung von Clarke 243, diese Geste sei hier als »gesture of »erotic repose« zu verstehen und zeige an, daß der allein Lagernde »ready for love« sei, ist weder mit dem Motiv selbst noch aus dem szenischen Kontext heraus zu begründen.

³⁴ Bei der Zuweisung an einen Sprecher ließen sich die beiden Sätze tatsächlich am ehesten in dem von Herbig 24 postulierten Sinne »Macht's euch gemütlich, ich meisteils sing mir eins« verstehen (s. o. Anm. 31). Für die Deutung der Sangesbekundung als frustrierte Ersatzhandlung fehlt indes jeder Hinweis; der Habitus des Sängers läßt keinerlei Anzeichen einer individuellen Mißstimmung erkennen. Fröhlich 226 favorisierte gleichfalls eine Zusammenziehung beider Sätze (»macht es euch gemütlich, ich singe«), zog aber als Sprecher nicht nur den Mann auf der mittleren Kline, sondern auch die Frau auf der linken Kline in Betracht. Clarke 243 wiederum schrieb die beiden Sätze dem auf der rechten Kline gelagerten Mann zu, der hierauf möglicherweise selbst mit *est ita valeas* geantwortet habe.

³⁵ Für die Frau als mögliche Sprecherin Fröhlich 226 mit Anm. 1275, der allerdings zu Recht die von Maiuri a. O. (Anm. 29) 230 postulierte erotisch-doppeldeutige Interpretation dieser Aufforderung ablehnte.

dessen Mitteilung reagiert. Hier wird, in enger Abstimmung zwischen Wort und Bild, dialogisches Einvernehmen vorgeführt. Die Aufforderung *faci(a)tis vobis suaviter* hingegen ergeht wohl kaum – bzw. zumindest nicht primär – an ein oder mehrere gemalte Gegenüber, denn die gemalte Festgesellschaft hat es sich ja bereits denkbar bequem gemacht. Somit liegt es nahe, das an ein unbestimmtes Kollektiv gerichtete *faci(a)tis vobis suaviter* mit dem Umstand in Verbindung zu bringen, daß der Sprecher als einzige Figur unter den Gelagerten von vorn dargestellt ist und den Blick aus dem Bild herauswendet. Die Aufforderung, es sich bequem zu machen, ergeht offenkundig vor allem an den Betrachter.

Die aufgemalten Aussprüche sind also keineswegs willkürlich verteilt, sondern inhaltlich sinnvoll auf den Habitus des jeweiligen Sprechers bezogen. Sie sind ein eigenständiger, konstitutiver Bestandteil des Bildes und wurden absichtsvoll zur Verdeutlichung der Bildaussage eingesetzt.

In diesem Bild liegt der Akzent auf der intensiven Kommunikation zwischen einzelnen Gelageteilnehmern, wobei es bezeichnenderweise die drei männlichen Protagonisten sind, die mit verbalen Mitteilungen in Erscheinung treten. Dieser inhaltlichen Akzentuierung entspricht es, daß nur in diesem der drei Bilder der Betrachter durch aufgemalte Beischriften einbezogen und dabei direkt angesprochen wird.

D. Das Ankunfts-Bild

Das dritte, am besten erhaltene der drei Bilder befand sich einst in der Mitte des linken und ursprünglich einzigen Bildfeldes der Ostwand (Abb. 6)³⁶; rechts daneben führte zur Zeit der Ausmalung des Raumes eine Tür in den angrenzenden Gang (t)³⁷.

In diesem Bild sind ausschließlich Männer dargestellt. Auf dem Boden liegen auch hier wieder rote Blüten verstreut; ein Tisch fehlt aber. Links im Vordergrund ist ein auffallend kleiner, gebückter Diener in kurzer, weißer Tunika und mit krausem Haar zu erblicken, der sich am rechten Schuh eines auf der linken Kline sitzenden Mannes zu schaffen macht. In der Bildmitte steht – vor den mit gelben Decken bedeckten Klinen – ein größerer, ebenfalls mit einer weißen Tunika bekleideter Diener, der demselben Sitzenden einen Kantharos entgegenstreckt. Rechts im Vordergrund erscheint eine Gruppe aus zwei Personen: Ein kleiner, von vorn zu sehender Diener in kurzer weißer Tunika stützt einen großen, vornübergeneigten und im Profil dargestellten Mann und umfaßt dabei mit der Linken dessen Oberkörper. Der Gestützte berührt den Boden nur mit den Zehen und hat den Kopf nach unten gewandt. Er

³⁶ Neapel, Mus. Naz. Inv. 120029. – H 0,68 m, B 0,66 m. – Sogliano 48f.; Mau 246ff.; F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei IV. Nuovi scavi* (1896) 28f. zu Supplemento Taf. 12 (Aquarell); Guida Ruesch 391 Nr. 1812; Reinach, *RP* 256 Abb. 7 (Skizze); P. Marconi, *La pittura dei Romani* (1929) 82 Abb. 116; G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana* (1929) 89 Taf. 197b; O. Elia, *Pitture murali e mosaici nel Museo nazionale di Napoli* (1932) 107f. Nr. 290 Abb. 37; Herbig 22f. Taf. 212a; Maiuri a. O. (Anm. 29) 160 Taf. 6; Schefold a. O. (Anm. 29) 71; M. Borda, *La pittura romana* (1958) 252 (mit Abb.); A. Stenico, *Die Malerei im Altertum II* (1963) Abb. 124; B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana* (1977) 329f. Abb. 159; Ward-Perkins – Claridge a. O. (Anm. 29) 198f. Nr. 244 (mit Abb.); M. Grant, *The Art and Life of Pompeii and Herculaneum* (1979) Farbb. auf S. 107 (Ausschnitt); *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli* (1986) 170 Nr. 342 (mit Abb.); A. Varone – E. De Carolis in: *Italianische Reise. Pompejanische Bilder in den deutschen archäologischen Sammlungen, Ausstellungskat. Pompeji* (1989) 133f. Nr. 11 Abb. S. 263 (Aquarell); Fröhlich 223f. Taf. 20, 2 (Farbb.); Sampaolo 815 Abb. 41; R. Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius* (1993) 114 Taf. 30, 6; De Caro a. O. (Anm. 29) 193 Abb. 157 o. (Aquarell); Clarke 242f. Taf. 21 (Farbb.); Dunbabin 58f. Abb. 28.

³⁷ Die rechte Seite der Ostwand wurde erst nachträglich, nach der Zusetzung der Tür, bemalt; s. o. Anm. 18.



Abb. 6. Pompeji, Casa del Triclinio, Triclinium (r), Gelagebild von der Ostwand (Ankunfts-Bild).
Neapel, Museo Archeologico Nazionale 120029

trägt im Gegensatz zu den drei barfüßigen Dienern Schuhe und über der Tunika einen roten Mantel, der, um den Körper geschlungen, über die linke Schulter bis zum Boden herabhängt.

Auf der linken Kline sitzt links, zur Bildmitte hin gewandt, der bereits erwähnte Mann, um den sich die beiden linken Diener kümmern³⁸. Er ist mit einer Tunika und einem roten Mantel bekleidet, trägt im Haar einen Kranz und stützt sich mit den Händen auf der Kline ab. Das leicht geneigte Haupt hat er seinem auf derselben Kline lagernden Nachbarn zu-

³⁸ Die Grenze zwischen der linken und der mittleren Kline ist durch die deutlich angegebenen Falten der Decke bezeichnet, die am Kopfende der linken Kline herabhängen.

gedreht, der sich ihm zuwendet und ihm dabei den rechten Arm um die Schulter legt. Der Gelagerte trägt ein grünes, von der linken Schulter herabgeglittenes Gewand und im Haar ebenfalls einen Kranz. Die Hand seines angewinkelten linken Armes weist mit nach oben geöffneter Handfläche auf den sitzenden Gefährten.

Auf der mittleren Kline sitzt, von hinten gesehen und den Kopf nach rechts gewandt, ein einzelner Mann mit Tunika und weißem Mantel, dessen Ende er mit der Rechten emporhebt. Neben ihm liegt auf der Kline ein roter Kranz. Sein Blick geht nach rechts, wo im Hintergrund, hinter der Kline, ein in einen grünen Mantel gehüllter Mann steht. Dieser Mann ist, im Gegensatz zu den übrigen Figuren, kahlköpfig; er trägt einen Kranz und hat den Mantel über den Hinterkopf gezogen. Den rechten Arm erhoben, stützt er sich mit der Linken auf die Schulter einer kleinen Figur, die aufgrund ihres dunklen Inkarnats und des krausen dunklen Haares offenkundig einen schwarzen Diener vorstellt³⁹. Dieser wendet sich seinem Herrn zu und hat die geöffnete Linke, auf die Kline deutend, vorgestreckt.

Auf der rechten Kline schließlich lagert, zum rechten Bildrand hin ausgestreckt, ein junger Mann in Tunika und einem um die ausgestreckten Beine geschlungenen, roten Mantel⁴⁰. Er wendet sich, den Oberkörper und das Haupt in Frontalansicht, dem Betrachter zu. Den linken Arm hat er zur rechten Schulter geführt, und in der Rechten hält er einen großen Becher.

Den Hintergrund bildet eine rötlich-braune Wand, die von einer großen, von der Bildmitte bis zum rechten Bildrand reichenden Tür mit abgesetztem Türsturz durchbrochen ist; die Fläche innerhalb der Türöffnung ist weiß bemalt.

Über den Köpfen dreier Figuren sind Graffiti eingeritzt⁴¹. Über dem Sitzenden auf der linken Kline steht: SCIO (»Ich weiß«), über dem Kahlköpfigen in der Mitte: VALE(a)TIS (»Auf euer Wohl!«) und über dem Gelagerten auf der rechten Kline schließlich: BIBO (»Ich trinke«).

Diesem Bild wurde von seiten der Forschung stets besondere Aufmerksamkeit zuteil. Man hat dabei vor allem die Frage diskutiert, ob hier die Schlußphase eines Gelages dargestellt sei oder nicht⁴².

Diese Deutung geht von dem Mann rechts im Vordergrund aus, der sich nur mit Hilfe des Dieners noch auf den Beinen halten kann. Schwierigkeiten bei der Interpretation als Schlußphase bereitet freilich der auf der linken Kline sitzende Mann, dem gerade ein Trunk gereicht wird, während sich ein anderer Diener an seinem Fuß zu schaffen macht. Das Abnehmen und Verwahren der Schuhe durch die Sklaven ist in den Schriftquellen als Dienst am eintreffenden Gast belegt und spricht eher dafür, daß der Sitzende gerade angekommen ist⁴³. Und so hat die gängige Deutung als Ende eines Gelages zu unterschiedlichen Interpretationen dieser Szene geführt: Der Sitzende sei entweder erst gegen Ende des Festes einge-

³⁹ Um den Sohn des Älteren, wie von Herbig 23 vermutet, kann es sich angesichts der überdeutlichen Unterschiede in Haut- und Haarfarbe kaum handeln.

⁴⁰ Anders J. Ward-Perkins – A. Claridge in: *Pompeii A.D. 79. Treasures from the National Archaeological Museum, Naples, with contributions from the Pompeii Antiquarium and the Museum of Fine Arts, Boston*, Ausstellungskat. Boston (1978) 198 zu Nr. 244, wonach die rechte Kline leer sei. Die mittlere und die rechte Kline sind aber durch die herabfallenden Falten der Decke deutlich voneinander geschieden.

⁴¹ CIL IV Suppl. 2 Nr. 4123.

⁴² Hierzu s. u. mit Anm. 132. 133.

⁴³ So bereits zu Recht Förtsch a. O. (Anm. 36) 114. – Zu den Quellen s. u. Anm. 101.

troffen, oder aber er sei gerade im Aufbruch begriffen, wobei ihm die Schuhe nicht aus-, sondern angezogen würden und ihm zugleich der Abschiedstrunk kredenzt werde⁴⁴.

Zu fragen ist aber, ob die – bislang stets zugrundegelegte – Prämisse, die verschiedenen Szenen des Bildes seien als zeitliche Einheit zu lesen, überhaupt zutrifft.

Zweifel hieran weckt allein schon die Figurengruppe links: Hier kann es ja kaum darum gegangen sein zu zeigen, daß der Sitzende gerade ankommt oder aufbricht, während er sich in lebhafter Unterhaltung mit seinem Nachbarn befindet. In dieser zweifigurigen Szene sind vielmehr zwei verschiedene Arten von Interaktion zusammengefaßt, die kaum als gleichzeitig zu verstehen sind: zum einen das lebhaft, vertraute Gespräch zwischen dem Sitzenden und seinem Nachbarn, zum anderen – und davon zeitlich unabhängig – die umfassende Bedienung des Sitzenden durch die beiden Sklaven. Nur das Geschehen zwischen dem Sitzenden und den beiden Dienern ist zeitlich konkretisiert, wobei sowohl das Sitzmotiv als auch der Schuh-Dienst darauf deuten, daß der Bediente gerade eingetroffen ist.

Um Ankunft geht es auch bei der Gruppe aus Herr und Diener, die in der Bildmitte im Türrahmen erscheint: Daß der Diener, sich an seinen Gebieter wendend, offenbar auf die Kline weist, ist kaum anders denn als Hinweis darauf zu verstehen, daß dieser sogleich Platz nehmen wird; der über den Kopf gezogene Mantel zeigt an, daß dieser Gast von draußen kommt. Auch der links davon sitzende, von hinten dargestellte Mann nimmt offenbar gerade Platz; für ihn, der im Gegensatz zu den benachbarten Gelageteilnehmern barhäuptig ist, ist offenbar der auf der mittleren Kline liegende Kranz bestimmt.

Das Eintreffen von Gästen ist aber nur ein Thema des Bildes. So, wie die beiden Gesprächspartner links mitten im Gespräch begriffen sind, ist der Zecher auf der rechten Kline gerade beim Trinken, ohne daß ein Hinweis auf einen bestimmten Zeitpunkt gegeben ist. Diese Divergenzen zeigen, daß es nicht darum ging, einen bestimmten Moment eines Gelages ins Bild zu setzen.

Damit verliert auch der von einem Diener gestützte Mann rechts im Vordergrund die zentrale Bedeutung, die man ihm stets zugemessen hat: in der einhelligen Meinung, der Strauchelnde sei gerade dabei, sich zu übergeben⁴⁵. Doch abgesehen davon, daß übermäßige Trunkenheit einschließlich des Sich-Erbrechens, solange dies nur im Rahmen des häuslichen *otium* praktiziert wurde, keineswegs anstößig konnotiert war⁴⁶: Das Fehlen entsprechender

⁴⁴ s. etwa Varone – De Carolis a. O. (Anm. 36) 133 (im Sinne der Deutung als Aufbruch wird hier das eingeritzte *valetis* konsequent als Ersatz für *valet* gedeutet; dementsprechend bekunde der rechts Gelagerte mit dem Wort *bibo* seinen Willen, das Symposion ungeachtet des allgemeinen Aufbruchs fortzusetzen); Sampaolo 815 (beide Möglichkeiten in Erwägung gezogen).

⁴⁵ Die Abscheulichkeit dieser Figur findet sich besonders drastisch bei Herbig 23 formuliert, der sie kontrastierend dem sich Erbrechenden im Mittelbild der Würzburger Brygos-Schale (s. E. Simon, Die griechischen Vasen [1976] Taf. 154–156. XXXVII) gegenüberstellte: »Mit welcher, man darf schon sagen, holder Grazie hat Meister Brygos ... den gleichen Unfall verklärt ... – und welche hoffnungslose Ekelhaftigkeit erfüllt hier die nackte Schilderung einer rohen Schmutzerei!« Der entscheidende Unterschied liegt freilich darin, daß auf der Brygos-Schale das Erbrochene überdeutlich dargestellt ist. – Der Umstand, daß gerade der sich vorgeblich Erbrechende im Ankunfts-Bild und die gemalte Statue des »stummen Dieners« im Tanz-Bild (zu diesem s. o.) gleichermaßen selektive Aufmerksamkeit von seiten der Forschung erfahren haben, ist schon bemerkenswert: In diesen beiden geradezu zu Gegenbildern avancierten Figuren, von denen die eine am untersten, die andere am obersten Ende auf der zugrundegelegten Skala des guten Geschmacks verortet wird, hat der scheinbare Widerspruch zwischen hehrer Kunst und schnöder Alltagsrealität, der für das Unbehagen an diesen Bildern verantwortlich ist, seinen konkretesten Ausdruck gefunden.

⁴⁶ Hierzu s. J. H. D'Arms in: O. Murray – M. Tecusan (Hrsg.), *In vino veritas* (1995) 304ff. (310 Anm. 33 wird der Strauchelnde des Ankunfts-Bildes erwähnt: »Representations of drunkenness in Pompeian painting are

Farbspuren und auch der vorn herabhängende, sich am Boden ausbreitende Mantel zeigen, daß es nicht vordringlich darauf ankam, diesen Mann als einen sich Erbrechenden zu schildern. In der vornübergekippten Körperhaltung und dem heruntergefallenen Haupt, also in ihren wesentlichen Charakteristika, läßt sich diese Figur dem vornübergekippten Zecher auf der mittleren Kline des Tanz-Bildes zur Seite stellen, bei dem dieselben Ausdrucksmittel fortgeschrittene Trunkenheit anzeigen. Ebenso wenig befremdlich ist die Hilfestellung durch einen Diener: Die Kombination von schwankendem Herrn und stützendem Assistenten steht in einer festen Bildtradition und diente, wie zahlreiche Darstellungen insbesondere des Dionysos zeigen, zur Visualisierung eines positiv konnotierten herrschaftlichen Rauschzustandes⁴⁷.

Die Verwendung solcher etablierten Bildformeln spricht dagegen, die einzelnen Szenen des Wandbildes situativ – und grundsätzlich anders als in anderen Darstellungen – zu deuten. In diesem Bild werden unterschiedliche Stadien der Rauschentwicklung zur Anschauung gebracht, wobei sich die Wirkung des Weingenusses steigert: von dem links sitzenden, sich unterhaltenden Gast, dem gerade ein Trunk gereicht wird, über den munteren Zecher mit seinem großen Becher auf der rechten Kline bis zu dem Hilfsbedürftigen rechts vorn.

Die Beischriften *scio*, *vale(a)tis* und *bibo* sind, im Gegensatz zu denjenigen des Gesangs-Bildes, nicht aufgemalt, sondern eingeritzt und wurden somit nachträglich zugefügt. Dies schmälert freilich nicht ihren Zeugniswert: Entscheidend ist, daß der Schreiber diese Worte, wann auch immer er sie einritzte⁴⁸, als angemessene Äußerungen der gemalten Figuren betrachtete. Die Beischriften sind, so belanglos sie auch anmuten, als Zeugnisse für das aktive Rezeptionsverhalten eines Zeitgenossen zu würdigen, der offenbar intensiv an dem gesellschaftlichen Leben in diesem Triclinium teilnahm.

Mit der Äußerung *scio*, die sich über dem Kopf des auf der linken Kline sitzenden Mannes befindet, bekundet der Sprecher, daß ihm das, was ihm sein Gegenüber zuvor mitgeteilt hat, bereits bekannt ist; um welches Thema es sich handelt, ist dabei unwichtig. Indem der Graffito explizit auf zuvor Gesagtes verweist, zeigt er, daß sich das Gespräch in lebhaftem Fluß befindet; dem entspricht der Redegestus des rechten Mannes, der sich mit nach oben geöffneter Hand seinem Partner zuwendet⁴⁹. Die Bekundung *scio* akzentuiert somit die Mitteilung der gemalten Szene: nämlich die enge Vertrautheit zwischen den beiden Gesprächspartnern, deren Verbundenheit noch dadurch hervorgehoben ist, daß der Gelagerte dem Sitzenden den Arm um die Schulter legt⁵⁰.

Während das einverständige *scio* im intimen Zwiegespräch fällt, richtet sich der Gruß *vale(a)tis*, geäußert von dem eintretenden Älteren im Hintergrund, an die gesamte Gesellschaft. Das von dem auf der rechten Kline gelagerten Zecher geäußerte *bibo* hingegen ver-

normally restricted to the expected figures of mythology ... The only drunken human in painting known to me is the man supported by a slave ...»).

⁴⁷ Zu verweisen ist hier insbesondere auf die sog. Ikarios-Reliefs, in denen die Gruppe des trunkenen, von einem Satyrn gestützten Dionysos mit dem Motiv des Klinengelages kombiniert ist; hierzu s. u. mit Anm. 92. 93. – Zur Darstellung des trunkenen, sich auf Priapus stützenden Hercules in dem Bild aus der Casa di M. Lucrezio s. u. mit Anm. 186.

⁴⁸ Gut vorstellbar ist etwa ein ausgelassener Gast, der hier einem Gelage beiwohnte. Einem überaus mitteilungsbedürftigen Freund des Hauses sind auch die zahlreichen Graffiti an den Säulen der Portikus zu verdanken (zu diesen s. u. S. 352ff.).

⁴⁹ Zur erhobenen, geöffneten Hand als Sprechgestus s. N. Kampen, AW 16, 1985, 25ff. mit Abb.

⁵⁰ Die zuletzt von Clarke 242 ins Spiel gebrachte Deutung, hier ginge es (so wie auch bei den Männern in der Bildmitte, inkl. des schwarzen Sklaven) um homosexuelle Beziehungsaufnahme, ist angesichts der zurückhaltenden Interaktion zwischen den beiden Figuren wenig plausibel. Hierzu s. u. mit Anm. 111.

mittelt keine Information, die über das im Bild selbst Dargestellte hinausgeht. Dies und der Umstand, daß gerade diese Figur mit ihrem großen Becher in Frontalansicht dargestellt ist, deutet darauf, daß sich diese Selbstäußerung weniger an die gemalte Gesellschaft als vielmehr an den Betrachter richtet: als Ermunterung, es dem frohgemuten Zecher gleichzutun⁵¹.

Die Graffiti beziehen sich genauso sinnvoll auf die zugehörigen Figuren wie die aufgemalten Sprüche im Gesangs-Bild. Bezeichnenderweise sind diese verbalen Bekundungen gerade in jenen beiden der drei Bilder zugefügt, in denen sich die gemalten Figuren miteinander unterhalten.

In dieser Darstellung treffen, im Unterschied zu den beiden anderen Bildern, ausschließlich Männer beim Gelage zusammen, deren gehobener gesellschaftlicher Status durch die individuell zugeordneten Sklaven veranschaulicht wird. Neben intimer Konversation und ausgelassenem Weingenuß ist hier auch das Eintreffen von Gästen thematisiert.

III. MOTIVISCHE UND TYPOLOGISCHE TRADITIONEN: VERNETZUNG DER BILDER IN DER FRÜHKAISERZEITLICHEN BILDKUNST

Im folgenden soll untersucht werden, wie die drei Bilder innerhalb des Spektrums frühkaiserzeitlicher Gelagedarstellungen zu verorten sind: um festzustellen, was sich aus Anlehnungen und Abweichungen für die Frage nach den besonderen Darstellungsabsichten gewinnen läßt.

Dabei ist zunächst nach dem Stellenwert der Bilder innerhalb der pompejanischen Wandmalerei selbst zu fragen: Inwiefern folgen die Bilder jenen darstellerischen Konventionen, wie sie sich aus dem Vergleich mit thematisch verwandten Wandbildern erschließen lassen⁵²? Sodann ist zu prüfen, inwiefern sie von diesen Konventionen abweichen und aus welchen Quellen diejenigen Bildmotive bezogen wurden, die nicht oder zumindest nicht primär durch Darstellungsgepflogenheiten innerhalb der Wandmalerei selbst vermittelt sind. Erst auf dieser Basis kann dann schließlich der Frage nachgegangen werden, zu welchem Zweck in den drei Bildern welche Motive eingesetzt und miteinander kombiniert wurden.

⁵¹ So jüngst auch Clarke 242: »He engages the viewer directly ...«

⁵² Fröhlich 226ff. ist es zu verdanken, diesen Weg ansatzweise eingeschlagen zu haben: Von dem Bestreben geleitet, die Bilder vom Ruch »volkstümlicher« Malerei zu befreien, untersuchte er, welche Figurentypen und Einzelmotive sich auch in anderen pompejanischen Gelagebildern wiederfinden lassen. Probleme wirft aber die als »realitätsbezogen« klassifizierte Restmenge an Motiven auf, bei denen nicht gefragt wird, ob und inwieweit sie nicht – außerhalb der wenigen pompejanischen Mittelbilder mit Gelageszenen – in der frühkaiserzeitlichen Bildkunst bereits etabliert waren. Zudem wird die lebensweltliche »Realität«, auf die sich die Bilder beziehen, auf einer rein antiquarischen Ebene verstanden, so daß nicht-materielle Realitäten – wie die Visualisierung sozialer oder zwischengeschlechtlicher Beziehungen –, die den Bogen zu Bildwerken anderer Gattungen zu schlagen erlauben, von vornherein ausgeblendet werden. Und so führte das Bestreben, die Bilder auf der Werteskala zwischen »Volks-« und »Hochkunst« nach oben zu rücken (ebenda 229 mit dem Fazit: »Die Gelagebilder aus V 2,4 belegen ..., daß die Bevorzugung realitätsbezogener Darstellungen nicht gleichbedeutend sein muß mit einer volkstümlichen Formauffassung«), zwar zur Ehrenrettung des ausführenden Malers, trieb aber einen Keil zwischen diesen und den Auftraggeber, welcher auf der niederen Stufe intellektueller Anspruchslosigkeit verharrte; hierzu s. u. mit Anm. 173.

A. Überlieferungsprobleme: Fröhkaiserzeitliche Gelagedarstellungen und ihre Traditionen

Die Bilder aus der Casa del Triclinio stehen in der weit zurückreichenden Bildtradition des sogenannten Klinengelages⁵³. Dieses Bildschema, welches die männlichen Protagonisten auf Klinen gelagert zeigt, wurde in Griechenland seit dem späten 7. Jahrhundert v. Chr. zur Darstellung aristokratischer Symposien eingesetzt und fand, zu einem Leitthema der griechischen Kunst avancierend, bereits in archaischer Zeit bis in die Randzonen der griechischen Welt Verbreitung: so auch in Etrurien und Unteritalien, wo vielfigurige Gelagedarstellungen zunächst in der Grabmalerei und dann im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. vor allem auf unteritalischen Vasen zahlreich überliefert sind⁵⁴. Mit dem Ende der rotfigurigen Vasenmalerei bricht die zuvor recht dichte Überlieferung weitgehend ab. Für die Zeit zwischen dem 3. und dem 1. Jahrhundert v. Chr. geben lediglich weitverstreute Reliefdarstellungen, die das Thema zumeist in reduzierter, auf eine Hauptfigur beschränkter Form und in starker Typisierung vorführen, einen recht rudimentären Eindruck von seiner weitreichenden Popularität in der hellenistischen Mittelmeerwelt⁵⁵, bevor es dann in der frühen Kaiserzeit vor allem in der römischen Sepulkralplastik und Wandmalerei wieder auf breiterer Materialbasis greifbar wird.

Bei der Vermittlung in die römisch-campanische Wandmalerei, wo sich Gelagedarstellungen seit dem späten Dritten Stil größerer Beliebtheit zu erfreuen begannen, spielten offenbar Tafelbilder aus dem griechischen Osten, die im Zuge der römischen Expansion seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. als Beute nach Italien gelangt waren, eine maßgebliche Rolle⁵⁶. Dieser sich innerhalb der Malerei selbst vollziehende Überlieferungsstrang läßt sich freilich nicht einmal ansatzweise nachzeichnen, da die griechisch-hellenistischen Zwischenstufen fehlen. Einen deutlichen Hinweis auf die beträchtliche Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten in der hellenistischen Tafelmalerei gibt immerhin der Umstand, daß die pompejanischen Wandbilder – im Vergleich zum motivischen Spektrum spätklassischer Vasenbilder – das Thema »Gelage« sehr stark variieren: Als Festgesellschaften können mythische Kollektive wie Erogen oder Pygmäen auftreten⁵⁷; die Teilnehmer können am Boden oder auf niedrigen

⁵³ Hierzu vgl. jüngst auch Dunbabin 11 ff.

⁵⁴ Zur Vermittlung und Verbreitung des Bildthemas in der griechischen Mittelmeerwelt: J. Fabricius, *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten* (1999) 13 ff.; H. Matthäus, *Nürnberger Blätter zur Archäologie* 16, 1999/2000, 41 ff. – Etruskische Grabmalerei: C. Weber-Lehmann, *RM* 92, 1985, 19 ff. – Unteritalische Vasenmalerei: R. Hirschmann, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen* (1985) (jeweils mit weiterer Lit.).

⁵⁵ Zu den in klassischer Zeit als Weihreliefs, im Hellenismus dann fast ausschließlich als Grabreliefs dienenden »Totenmahlreliefs«: Fabricius a. O. (Anm. 54) passim. – Zu den als Schmuckreliefs fungierenden »Ikarios«-Reliefs s. u. mit Anm. 92. 93.

⁵⁶ Einen klaren Hinweis auf die Vermittlerrolle hellenistischer Tafelbilder gibt der Umstand, daß in einigen Fällen jeweils mehrere pompejanische Gelagebilder einander so ähnlich sind, daß sie auf dasselbe Vorbild zurückgehen müssen; hierzu s. u. mit Anm. 72. 76. 78. 79. – Zur Verschleppung griechischer Tafelbilder nach Rom: I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (1994) 24 ff. (mit weiterer Lit.).

⁵⁷ Zu den Erogen-Gelagen im Triclinium der Casa di M. Lucrezio (IX 3,5) s. u. mit Anm. 186. – Pygmäen-Gelage: s. etwa Neapel, *Mus. Naz. Inv.* 113196, aus Pompeji, Casa del Medico (VIII 5,24), Garten (a): s. J. Ward-Perkins – A. Claridge in: *Pompeii A. D. 79. Treasures from the National Archaeological Museum, Naples, with contributions from the Pompeii Antiquarium and the Museum of Fine Arts, Boston*, Ausstellungskat. Boston (1978) 152 Nr. 89 mit Abb.; LIMC VII (1994) s. v. Pygmaioi 46b Taf. 476 (V. Dasen); A. Varone in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica*, Kongr. Bologna 1995 (1997) 151. 352 Abb. 6 (Farbabb.); PPM VIII (1998) 606 Abb. 5 (Farbabb.); Dunbabin 61 Abb. 30.

Polstern lagern⁵⁸; Gelageszenen können, in eine größere Komposition eingebunden, nur als Nebenthema vorkommen⁵⁹; und in einem Einzelbild wiederum kann der Aspekt des gemeinschaftlichen Trinkens gegenüber anderen Betätigungen so weit in den Hintergrund treten, daß die Bezeichnung »Gelage« kaum mehr das Wesentliche trifft⁶⁰.

Innerhalb dieses facettenreichen Spektrums gehören die Bilder aus der Casa del Triclinio zur Gruppe derjenigen Darstellungen, die 1. aus repräsentativeren Wohnräumen (Triclinia oder Cubicula) stammen⁶¹; die 2. hierbei als Mittelbilder, d. h. als größerformatige und durch ihre Positionierung hervorgehobene Einzelbilder fungierten; die 3. eine nicht-mythologische Gesellschaft vorführen, wobei die Protagonisten 4. auf Klinen lagern und 5. maßgeblich mit Trinken beschäftigt sind.

B. Darstellungskonventionen in der Wandmalerei: Die Gelagebilder aus der Casa dei Casti Amanti und verwandte Darstellungen

Aus den Vesuvstädten ist mehr als ein Dutzend weiterer Wandbilder bekannt, die die erwähnten Kriterien erfüllen, doch handelt es sich hierbei fast ausschließlich um isolierte Einzelstücke.

Der bislang einzige Befund, welcher hinsichtlich des gut bekannten Fundkontextes demjenigen aus der Casa del Triclinio vergleichbar ist, sind die drei Gelagebilder aus dem Triclinium (g) der nach 1987 ausgegrabenen Casa dei Casti Amanti in Pompeji (IX 12,6–8)⁶². Dieses Haus entspricht in seiner Größe in etwa der Casa del Triclinio und ist dieser auch hinsichtlich der sozialen Stellung des/der letzten Besitzer/s zur Seite zu stellen; einen Hinweis gibt der Umstand, daß im Hof und den angrenzenden Räumen in den letzten Jahren Pompejis eine Bäckerei eingerichtet wurde⁶³. Das Triclinium ist mit ca. 4×8 m nur wenig größer als dasjenige der Casa del Triclinio und ebenfalls ein langgestreckter Raum, der sich durch ein Fenster auf einen kleinen Garten öffnet und dessen rückwärtiger Bereich durch drei Mittelbilder mit Gelagedarstellungen akzentuiert ist. Der Raum wurde im späten Dritten Stil, also offenbar nur wenig früher als das Triclinium der Casa del Triclinio, ausgemalt⁶⁴.

⁵⁸ Dies ist der Fall etwa bei der Pygmäengruppe aus der Casa del Medico (s. o. Anm. 57) oder bei der Gelageszene vom Grabbau des Vestorius Priscus in Pompeji: s. u. mit Anm. 91.

⁵⁹ Dies gilt etwa für die Gruppe der am Boden gelagerten zechenden Pygmäen aus der Casa del Medico (s. o. Anm. 57), die in eine abwechslungsreich belebte Nilandschaft eingefügt ist.

⁶⁰ Dies trifft etwa für ein Wandbild mit einer ausschließlich aus Frauen zusammengesetzten Gesellschaft zu, in welchem der mit Gefäßen besetzte Tisch nur ein Nebenmotiv ist: Neapel, Mus. Naz. Inv. 9016, aus Pompeji (?): W. Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (1868) 343 Nr. 1446; G. Cerulli Irelli in: Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Ausstellungskat. Essen (1973) 155 Nr. 208 mit Abb.; Ward-Perkins – Claridge a. O. (Anm. 57) 66 Nr. 247 mit Abb. (Farbabb.); 198 f. Nr. 247. – Die in der Literatur verbreitete Angabe, dieses Bild und ein weiteres (Neapel, Mus. Naz. Inv. 9015, s. u. Anm. 72) stammten aus der Casa I 3,18, wurde von Varone in: I temi a. O. (Anm. 57) 149 als unzutreffend zurückgewiesen.

⁶¹ Zu den Fundorten, soweit bekannt, s. im folgenden die Anm. zu den einzelnen Bildern.

⁶² Zum Haus s. A. Varone in: L. Franchi dell'Orto (Hrsg.), Ercolano 1738–1988, Convegno Internazionale Ravello – Ercolano – Napoli – Pompei 1988 (1993) 617 ff. Taf. 151–160 (Taf. 152, 1: provisorischer Grundriß des Hauses); ders., Apollo 138, 1993, 8 ff. mit Anm. 2 (Auflistung der diversen Vorberichte über die Grabungen).

⁶³ Zu den Bäckerei-Befunden (wie dem großen Backofen im Hof): A. Varone, Apollo 138, 1993, 8 f. (mit weiterer Lit.). – Zur sozialen Stellung des/der letzten Besitzer/s der Casa del Triclinio s. u. S. 351 f.

⁶⁴ Zur Datierung der Wandgestaltung in caliguläische/frühclaudische Zeit: Varone in: Ercolano a. O. (Anm. 62) 622 f. – Die Ostwand wurde später, wohl nach dem Erdbeben von 62 n. Chr., im Vierten Stil restauriert, s. ebenda 623.

Die Gelagebilder aus der Casa dei Casti Amanti sind gut geeignet, das Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten in der pompejanischen Wandmalerei exemplarisch zu veranschaulichen, denn sie führen das Thema ›Gelage‹ nicht nur in unterschiedlichen Versionen vor, sondern sind insofern repräsentativer als die Bilder aus der Casa del Triclinio, als sich ihnen anhand weitgehender ikonographischer Gemeinsamkeiten jeweils weitere Wandbilder angleichern lassen.

Unter den Bildern aus dem Triclinium der Casa dei Casti Amanti ist dasjenige an der Ostwand als Ausgangspunkt für die Frage nach den Darstellungskonventionen besonders geeignet (Abb. 7)⁶⁵, denn dieses Bild, welches zwei spärlich bekleidete Paare beim Trinken zeigt, steht sehr deutlich in der Nachfolge klassischer Symposienszenen, so daß hier die Anknüpfung an ikonographische Vorläufer vergleichsweise gut faßbar ist.

Im Vordergrund steht ein runder, mit geschwungenen Beinen versehener und reichgedeckter Tisch, hinter dem auf jeweils einer Kline die beiden Paare lagern. Bei allen vier Protagonisten ist nur der Unterkörper verhüllt, wobei die Frauen durchsichtige Untergewänder tragen. Die Figuren sind mit Kränzen und Girlanden geschmückt, die Frauen zudem mit reichem Schmuck angetan. Der Jüngling der linken Gruppe hält in der aufgestützten Linken einen Kantharos und läßt sich aus einem in der erhobenen Rechten gehaltenen Rhyton Wein in den Mund sprudeln; hierbei geht ihm seine Gefährtin zur Hand, indem sie ihm beim Halten des Gefäßes behilflich ist und mit der Linken seinen Kopf umfaßt. Der Jüngling rechts hingegen ist in einen tiefen Schlaf gesunken, dessen Ursache aus dem Kantharos in seiner schlaff herabhängenden Linken hervorgeht; seine Partnerin wendet dementsprechend ihre ganze Aufmerksamkeit, in Blick und Gestik, ihrer Geschlechtsgenossin zu. Rechts im Hintergrund erscheint eine Dienerin mit einem Fächer in der Linken; in der Mitte steht eine Säule, an der ein geraffter, sich nach beiden Seiten ausbreitender Vorhang befestigt ist.

Wie der Vergleich etwa mit der Gelagedarstellung eines campanischen Glockenkraters aus der Zeit um 340 v. Chr. belegt⁶⁶, zeigt dieses Bild in wesentlichen Elementen – wie den nebeneinandergestellten Klinen, der weitgehenden Entblößung sowohl der männlichen als auch der weiblichen Partner oder der Positionierung einer einzelnen, kleineren Dienerfigur am Rand – eine deutliche Affinität zur Ikonographie klassischer Symposienszenen, wenn es auch in der Ausführung – vor allem in der perspektivischen Figurendarstellung und der Tiefenräumlichkeit – deutlich über solche Vorläufer hinausweist⁶⁷.

⁶⁵ Varone in: Ercolano a. O. (Anm. 62) 628 f. Taf. 160, 1 (Farbabb.); ders., *Apollo* 138, 1993, 9 f. Abb. 3; A. Dierichs, *AW* 29, 1998, 395 Abb. 14 (Farbabb.); Clarke 228 ff. Taf. 17 (Farbabb.).

⁶⁶ Neapel, *Mus. Naz. RC* 144 (85873): *LCS* 460 Nr. 70 Taf. 178, 1; K. Papaioannou, *Griechische Kunst* (1972) Abb. 152 (Farbabb.); R. Hirschmann, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen* (1985) 30 ff. 187 Kat. K 17 (mit weiterer Lit.); A. Dierichs, *Erotik in der römischen Kunst* (1997) 88 Abb. 93 (Farbabb.). – Das Vasenbild zeigt im Vordergrund einen Krater, einen runden sowie einen eckigen Tisch mit Speisen und Trinkgefäßen und dahinter zwei aneinandergestellte Klinen, auf denen drei jugendliche, bekränzte Männer lagern und sich unterschiedlich vergnügen: Der linke hält in der aufgestützten Linken eine Kylix, hat die Rechte auf den zurückgelehnten Kopf gelegt und ist einer vor ihm stehenden, bekleideten Flötenspielerin zugewandt; der mittlere hält einen Kantharos in der Linken und wird von einer sitzenden, halbnackten Frau umarmt, welcher er den rechten Arm um die Schulter legt; der rechte Mann schließlich wendet sich mit einer zum Schleudern bereitgehaltenen Schale zu einem Kottabosständer um. Daneben steht am rechten Bildrand ein kleiner, nackter Diener mit einer Situla bereit. Die Szene wird von zwei kapitellbekrönten Säulen und einem darüberliegenden Querbalken architektonisch eingerahmt.

⁶⁷ Zu Neuerungen bei der Gestaltung von Bildräumen in der hellenistischen Reliefplastik s. J. Fabricius, *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten* (1999) 54. 84 ff. (mit weiterer Lit.).



Abb. 7. Pompeji, Casa dei Casti Amanti, Gelagebild an der Ostwand des Tricliniums (g)

Hinsichtlich des Umstandes, daß sich das Bild ganz auf die beiden halbnackten Paare konzentriert, lassen sich ihm weitere Wandbilder zur Seite stellen, in denen jeweils ein einzelnes, ebenfalls weitgehend entblößtes Paar erscheint und ganz im Zentrum des Interesses steht; allenfalls tritt noch eine einzelne Dienerfigur im Hintergrund auf. Zu diesen Darstellungen, bei denen der Akzent auf dem erotischen Aspekt liegt, zählen: ein Bild unbekannter Provenienz aus Herculaneum⁶⁸, ein Bild aus dem Cubiculum (12) der Casa di Meleagro (VI 9,2.13)⁶⁹ und ein Bild im Triclinium (h) der Casa VI 16,36.37 in Pompeji⁷⁰ (hierzu s. Abb. 10: Gruppe A).

Das allgemeine Grundschema des Bildes aus der Casa dei Casti Amanti, bestehend aus zwei hinter einem runden Tisch stehenden Klinen mit je einem Paar darauf, kehrt auch in

⁶⁸ Neapel, Mus. Naz. Inv. 9024: s. Helbig a. O. (Anm. 60) 344 Nr. 1448; Cerulli Irelli a. O. (Anm. 60) 191f. Kat. 266 mit Farbabb. auf S. 81; Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli (1986) 170 Nr. 340 mit Farbabb. auf S. 65; Dierichs, *Erotik* a. O. (Anm. 66) 63 Abb. 74a–d (Farbabb.); Dunbabin 56 Taf. 3 (Farbabb.).

⁶⁹ Neapel, Mus. Naz. Inv. 9254: s. Helbig a. O. (Anm. 60) 344 Nr. 1448 b; PPM IV (1993) 689 Abb. 61.

⁷⁰ Pompeji, Casa VI 16,36.37, Triclinium (h), Nordwand: PPM V (1994) 985ff. 988 Abb. 11. 12. – Das Mittelbild der Ostwand zeigt einen Dichter-Wettstreit.



Abb. 8. Pompeji, Casa dei Casti Amanti, Gelagebild an der Nordwand des Tricliniums (g)

den beiden anderen Mittelbildern aus diesem Raum wieder, wird dort aber jeweils ähnlich abgewandelt.

Im Mittelbild der Nordwand erscheinen ebenfalls zwei Paare, doch sind die beiden Klinen hier rechtwinklig aneinandergestellt, so daß sich eine größere Tiefenräumlichkeit ergibt (Abb. 8)⁷¹. Der Raumgewinn wird dahingehend ausgenutzt, daß im Vordergrund rechts ein zweiter Tisch steht und hinter den Klinen mehrere Figuren auftreten. Ein weiterer markanter Unterschied zu dem Bild an der Ostwand liegt in der Kennzeichnung der gelagerten Paare. Zum einen sind die Frauen weniger spärlich bekleidet und haben lediglich ihre Schulter entblößt. Zum anderen ist die Interaktion zwischen den jeweiligen Partnern eine andere. Zwar lehnen sich die beiden Frauen an die Brust ihrer Gefährten, doch ist das Paar auf der linken

⁷¹ A. Varone, *RStPomp* 2, 1988, 148. 151 Abb. 8 (Farbabb. der Wand bei der Ausgrabung); ders. in: L. Franchi dell'Orto (Hrsg.), *Ercolano 1738–1988, Convegno Internazionale Ravello – Ercolano – Napoli – Pompei 1988* (1993) 626ff. Taf. 159 (Farbabb.); ders. in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica*, Kongr. Bologna 1995 (1997) 149ff. 351 Abb. 3 und Frontispiz (Farbabb.); A. Dierichs, *AW* 29, 1998, 394f. Abb. 12; M. Roller, *AJPh* 124, 2003, 412ff. (zur Interpretation; ohne Abb.); Clarke 230f. Taf. 18 (Farbabb.); Dunbabin 53f. Abb. 26; E. W. Leach, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples* (2004) 259f. mit Farbt. XII (ganze Wand).

Kline in einem innigen Kuß begriffen, wogegen sich die Partner auf der rechten Kline sehr extrovertiert gebärden und, in entgegengesetzte Richtungen blickend, ihre Aufmerksamkeit außenstehenden Figuren zuwenden: Der Mann gestikuliert mit ausgestrecktem Arm in Richtung der zwei am linken Bildrand erscheinenden, sich vom Geschehen abwendenden Dienerinnen, während seine Gefährtin einer am rechten Bildrand stehenden, nachgießenden Dienerin zuschaut. Die Gelagegesellschaft befindet sich unter einem großen Sonnensegel in einer durch Bäume angedeuteten Landschaft.

Zu diesem Bild gibt es ein aus einem unbekannten Haus in Pompeji stammendes Gegenstück, welches mit nur geringfügigen Veränderungen dieselbe Komposition zeigt und somit offenbar auf dasselbe in der hellenistischen Tafelmalerei anzusiedelnde Vorbild zurückgeht⁷². In diesen Bildern liegt der Akzent auf dem personellen und materiellen Aufwand, der bei den im Freien spielenden, luxuriösen Gelagen getrieben wird (Abb. 10: Gruppe B).

Der Übergang zu den zuvor aufgeführten, stärker auf das erotische Element fixierten Bildern (Abb. 10: Gruppe A) ist allerdings fließend. Dies zeigen zwei Pinakes aus dem Vorraum des Cubiculum (D) der Villa unter der Farnesina in Rom, aus der Zeit um 20 v. Chr., auf welchen in der Bildmitte ebenfalls ein sich küssendes Paar auf einer Kline zu sehen ist. Allerdings wird in diesen Bildern – abgesehen davon, daß der Schauplatz als Innenraum gekennzeichnet ist – der Gelage-Kontext nur durch einzelne mit Trinkgefäßen versehene Dienerfiguren angedeutet; der Akzent liegt ganz auf der intimen Verbundenheit zwischen den Partnern, wobei im einen Fall die Frau mit entblößtem Oberkörper erscheint⁷³.

Das Bild an der Westwand des Tricliniums der Casa dei Casti Amanti schließlich weist signifikante kompositorische und ikonographische Gemeinsamkeiten mit demjenigen von der Nordwand auf: Auch hier wird durch die Schrägstellung der Klingen eine größere Tiefenräumlichkeit erzeugt, treten im Hintergrund zusätzliche Figuren auf, ist am rechten Bildrand ein zweiter Tisch eingefügt und sind die gelagerten Frauen nur dezent entblößt (Abb. 9)⁷⁴.

⁷² Neapel, Mus. Naz. Inv. 9015 (nicht aus der Casa I 3,18 in Pompeji, s. o. Anm. 60): W. Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (1868) 342f. Nr. 1445; Varone in: Ercolano a. O. (Anm. 71) 626f. mit Anm. 53 Taf. 158 (Farbabb.); ders. in: I temi a. O. (Anm. 71) 149ff. mit Anm. 1 (ältere Lit.); 351 Abb. 1; Dierichs, Erotik a. O. (Anm. 66) 61f. Abb. 70; dies., AW 29, 1998, 395 Abb. 13; Clarke 231 Taf. 19; Dunbabin 54 Taf. 2 (Farbabb.). – Im Unterschied zu dem Bild aus der Casa dei Casti Amanti fehlt die wassereingießende Dienerin am rechten Bildrand.

⁷³ Rom, Mus. Naz. Rom. Inv. 1187, aus der Villa Farnesina, Cubiculum (D), Vorraum, Südwestwand: Reinach, RP 326 Abb. 7 (Skizze); I. Bragantini – M. de Vos, Museo Nazionale Romano. Le Pitture II 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina (1982) 191 Taf. 94. 96; M. R. Sanzi Di Mino, Museo Nazionale. La villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme (1998) 59 Abb. 92; J. R. Clarke, Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C. – A.D. 250 (1998) 104f. Abb. 34; A. Grüner, *Venus ordinis*. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege (2004) 214 Abb. 51. Auf der Kline lagert ein sich umarmendes und küssendes Paar; vorn zieht eine kleinere Dienerin der Frau die Sandalen ab; links hantiert ein Diener an einem mit Gefäßen gedeckten Tisch, und im Hintergrund steht eine Dienerin mit einem Trinkgefäß in den Händen. – Rom, Mus. Naz. Rom. Inv. 1188, aus der Villa Farnesina, Cubiculum (D), Vorraum, Nordostwand: Reinach, RP 326 Abb. 6; Bragantini – de Vos a. O. 189 Taf. 84. 86; Sanzi Di Mino a. O. 57 Abb. 84; Clarke, Looking a. O. 102ff. Abb. 33; Grüner a. O. 214 Abb. 4. In der Mitte lagert auf der Kline ein sich küssendes Paar, wobei die Frau – ausnahmsweise – mit nacktem Oberkörper dargestellt ist; rechts steht neben einem mit Gefäßen bestückten Tisch, dem Betrachter zugewandt, ein nackter Diener mit einem Trinkgefäß in den Händen; links erscheint eine weitere Dienerfigur.

⁷⁴ Varone in: Ercolano a. O. (Anm. 71) 624f. Taf. 157 (Farbabb.); ders., Apollo 138, 1993, 9 Abb. 2; A. Dierichs, AW 29, 1998, 395 Abb. 15 (Farbabb.); M. Roller, AJPh 124, 2003, 390ff. 411f. (zur Interpretation; ohne Abb.); Clarke 231f. Taf. 20 (Farbabb.); Dunbabin 53f. Taf. 1 (Farbabb.)



Abb. 9. Pompeji, Casa dei Casti Amanti, Gelagebild an der Westwand des Tricliniums (g)

Ein markanter Unterschied liegt aber in der Interaktion zwischen den Hauptfiguren. Zwar lehnen sich auch hier die beiden Frauen an ihre männlichen Gefährten, doch kommt es zu keinem weitergehenden Austausch von Zärtlichkeiten; vielmehr blicken die jeweiligen Partner in verschiedene Richtungen. Zum anderen tritt links im Hintergrund eine von einer Dienerin gestützte und wohl angetrunkene Frau auf, die besondere Aufmerksamkeit bei den Gelagerten erregt, von denen drei lebhaft in ihre Richtung gestikulieren⁷⁵. Im Unterschied zu den zuvor genannten Bildern spielen hier sowohl das Erotische als auch das Dienstpersonal nur eine untergeordnete Rolle. Im Mittelpunkt steht statt dessen die Interaktion zwischen den gelagerten Protagonisten und einer weiteren, hinzutretenden Hauptfigur, so daß das Geschehen eine erzählerische Note bekommt. Als Besonderheit kommt hinzu, daß sich die Handlung in einem mit farbigen Wänden gestalteten Innenraum abspielt.

Auch zu diesem Bild gibt es ein Gegenstück. Dieses stammt aus dem Cubiculum (z) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29) und weicht von dem Bild aus der Casa dei Casti

⁷⁵ Zwischen den beiden Paaren sind im Hintergrund noch der Kopf und der angewinkelte, hinter den Kopf gelegte rechte Arm eines gelagerten Mannes sichtbar. Clarke 232 zu Taf. 20 deutete diese Figur als Partner der links stehenden, offenkundig betrunkenen Frau; Dunbabin 55f. zu Taf. 1 hingegen vermutete, der Maler habe beabsichtigt, durch Einfügung einer dritten Figur auf der linken Kline auf römische Gelagesitten zu verweisen.

Traditionelle Gelagebilder: ein oder zwei Paare, je auf einer Kline:

Gruppe A: Frauen: weitgehend entblößt / keine oder nur einzelne Diener / Geschehen ganz auf die halbnackten Paare fokussiert / Akzent: Erotik



Cd Casti Amanti, Tricl.,
O-Wand



Neapel, MN 9024,
aus Herculaneum



Cd Meleagro, Cub.



Casa VI 16, 36.37, Tricl.

Gruppe B: zwei Paare: ein Paar intim, das andere extrovertiert / Schauplatz: freie Natur / größere Zahl an Dienern und besonderer materieller Aufwand / Akzent: Luxus im Freien



Cd Casti Amanti, Tricl.,
N-Wand

Repliken



Neapel, MN 9015,
aus Pompeji

Gruppe C: Hauptfiguren: gelagerte/s, extrovertierte/s Paar/e und hinzutretende Figur/en / Akzent: Kommunikation zwischen gelagerten und herantretenden Protagonisten



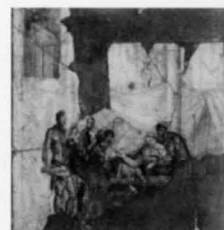
Cd Casti Amanti, Tricl.,
W-Wand



Cd M. Epidius Sabinus, Cub.



Cd Laocoonte, Cub.



Cd Giuseppe II

Repliken



Cd Fabbro, Tricl.

Die Bilder aus dem Triclinium der Casa del Triclinio:

Abweichende Merkmale:

- Mobiliar: drei Klinen
- Hauptfiguren: keine oder nicht ausschließlich Paare
- Dienerschaft: fast ausschließlich männlich
- Akzent: Konversation zwischen den männlichen Gelageteilnehmern, akzentuiert durch Beischriften und Graffiti
- dazu im Ankunfts-Bild: keine Frauen; die Protagonisten in Tunika und Mantel



Neapel, MN: Gesangs-Bild



Neapel, MN: Tanz-Bild



Neapel, MN: Ankunfts-Bild

Abb. 10. Die Bilder aus der Casa del Triclinio und andere pompejanische Gelagebilder

Amanti lediglich darin ab, daß das rechte Paar weggelassen und statt dessen ein aufwartender Diener eingefügt ist⁷⁶.

Hinsichtlich des Umstandes, daß sich die gelagerten Protagonisten extrovertiert gebärden und auf hinzutretende Dritte reagieren, lassen sich diesen Darstellungen einige weitere Wandbilder anfügen, in denen die Interaktion zwischen gelagerten und außenstehenden Figuren noch intensiver ausfällt und zum eigentlichen Thema wird (Abb. 10: Gruppe C). So tritt in einem Bild aus dem Cubiculum (d) der Casa di Laocoonte (VI 14,28.33) eine im Vordergrund stehende matronale Frau, die von einer kleinen Dienerfigur begleitet wird, vor ein auf einer Kline gelagertes Paar und befindet sich mit diesem offenkundig im Gespräch⁷⁷. In ganz ähnlicher Weise tritt in zwei auf dasselbe hellenistische Vorbild zurückgehenden Bildern aus der Casa di Giuseppe II (VIII 2,39)⁷⁸ und dem Triclinium (8) der Casa del fabbro (I 10,7)⁷⁹ eine links im Vordergrund positionierte Gruppe, bestehend aus zwei Männern und zwei Dienerinnen, vor ein gelagertes Paar und kommuniziert mit diesem. In den letztgenannten Bildern verleihen die ungewöhnliche Figurenkonstellation und das recht individuelle Erscheinungsbild der beiden fülligen Gelagerten dem Geschehen anekdotischen Charakter und legen die Vermutung nahe, daß die Darstellung benennbarer Figuren beabsichtigt war⁸⁰.

C. Anlehnungen und Abweichungen: Die Bilder aus der Casa del Triclinio innerhalb des Spektrums pompejanischer Gelagebilder

Die Bilder aus der Casa del Triclinio bewegen sich kompositorisch, motivisch und typologisch weitgehend im Rahmen der hier umrissenen Darstellungskonventionen. Dies zeigt sich besonders deutlich an den unmittelbaren Übereinstimmungen, die das Gesangs- und das Tanz-Bild mit dem Bild an der Ostwand des Tricliniums der Casa dei Casti Amanti verbinden und die so verschiedene Charakteristika betreffen wie:

- die streng zentralsymmetrische Komposition mit einem in der Bildmitte plazierten runden Tisch und einer im Hintergrund aufragenden Säule, an der ein zu beiden Seiten gleichmäßig abfallender Vorhang befestigt ist,
- ein spezifisches Handlungsmotiv wie das Trinken aus einem emporgehaltenen Rhyton,

⁷⁶ Das Bild ist verschollen und nur in Zeichnungen (von N. La Volpe und G. Discanno) überliefert: s. Helbig a. O. (Anm. 72) 343f. Nr. 1447; Varone in: Ercolano a. O. (Anm. 71) 624f. mit Anm. 37 (ältere Lit.) Taf. 156, l. 2; PPM, La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX (1995) 739 Abb. 207; S. 840 Abb. 3; PPM VIII (1998) 1001 Abb. 77; Clarke 232f. Abb. 134.

⁷⁷ Neapel, Mus. Naz. Inv. 111209: J. Ward-Perkins – A. Claridge in: Pompeii A.D. 79. Treasures from the National Archaeological Museum, Naples, with contributions from the Pompeii Antiquarium and the Museum of Fine Arts, Boston, Ausstellungskat. Boston (1978) 198 Nr. 246 mit Abb.; Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli (1986) 170 Nr. 341 mit Abb.; PPM V (1994) 357 Abb. 21.

⁷⁸ Neapel, Mus. Naz. Inv. 8968: Helbig a. O. (Anm. 72) 313 Nr. 1385; Die Numider, Reiter und Könige nördlich der Sahara, Ausstellungskat. Bonn (1979) 48ff. 486f. Taf. 56; Le collezioni a. O. (Anm. 77) 136 Nr. 89 mit Abb.; PPM VIII (1998) 354ff. Abb. 92 (Farbabb.). Aus welchem Raum des Hauses das Bild stammt, ist unklar (ebenda 311).

⁷⁹ Pompeji, Casa del fabbro (I 10,7), Triclinium (8): PPM II (1990) 401ff. Abb. 3. 5. Es handelt sich um das einzige erhaltene Mittelbild aus diesem Raum.

⁸⁰ Die schillernden Benennungsvorschläge als »Tod der Sophoniba« oder »Tod der Kleopatra« wurden zwar schon von O. Brendel (AA 1935, 564ff. zu Abb. 14) schlüssig abgelehnt, sind aber Ausdruck des berechtigten Verdachtes, daß es sich aufgrund der ungewöhnlichen Ikonographie wohl um – einst – benennbare Figuren handelt.

- einen Figurentypus wie die hinter einer Kline am Bildrand postierte, kleinere Dienerin, die in ganz ähnlicher Bekleidung und Gestik auch im Gesangs-Bild erscheint⁸¹, und
- den Umstand, daß beidemal die Körper der Frauen weitgehend entblößt sind.

Weitere in der Casa del Triclinio anzutreffende Motive finden sich zugleich auch in den Mittelbildern von der Nord- und der Westwand des Tricliniums der Casa dei Casti Amanti:

- die Form des runden Tisches mit elegant geschwungenen Beinen,
- die von üppigen Decken verhüllten Klinen,
- die um größtmögliche Vielfalt bemühte Diversifizierung des Trinkgeschirrs sowohl auf den Tischen als auch in den Händen der Gelagerten,
- das Motiv des Präsentierens eines Trinkgefäßes in der aufgestützten Linken und
- die Kennzeichnung der männlichen Protagonisten mit nacktem Oberkörper, um den Unterleib geschlungenem Mantel und bekränztem Haupt.

Hinzu kommen als kompositorische Übereinstimmungen:

- die größere Zahl an Figuren, insbesondere auch Dienern, und ihre Staffelung in mehreren Bildebenen und, damit zusammenspielend,
- eine besondere Tiefenräumlichkeit, die, ebenso wie in den Bildern von der Nord- und der Westwand des Tricliniums der Casa dei Casti Amanti, durch die Schrägstellung der Klinen ermöglicht wird.

Das Ankunfts-Bild und das Bild an der Westwand des Tricliniums der Casa dei Casti Amanti haben schließlich gemeinsam, daß sich das Geschehen beidemal in einem eindeutig als solchen gekennzeichneten Innenraum abspielt.

Die Bilder aus der Casa del Triclinio weisen nun aber einige motivische Besonderheiten auf, die, nach Auskunft der übrigen Wandbilder, nicht zum gängigen Repertoire der frühkaiserzeitlichen Gelagemaler gehörten (hierzu s. auch Abb. 10).

Hierzu zählen:

- die deutlich angegebene Zahl dreier U-förmig aufgestellter Klinen,
- der auffallende Umstand, daß auf den Klinen keine (Tanz- und Ankunfts-Bild) oder nicht ausschließlich (Gesangs-Bild) Liebespaare lagern,
- die Anwesenheit fast ausschließlich männlicher Diener und
- die dezidierte Herauswendung einiger männlicher Gelageteilnehmer aus dem Bild, teils verbunden mit der Zufügung beigeschriebener Aussprüche.

Hinzu kommen in dem besonders unkonventionellen Ankunfts-Bild:

- die völlige Abwesenheit von Frauen und
- der Umstand, daß die Protagonisten hier nicht mit nacktem Oberkörper erscheinen, sondern mit Tunika und Mantel zur Gänze bekleidet sind.

D. Impulse von außen: Motive aus anderen Genres der frühkaiserzeitlichen Bildkunst

Diese Eigenheiten sind nun allerdings nicht so ungewöhnlich, wie es der Vergleich mit den anderen Gelagebildern zunächst vermuten läßt. Die motivischen Besonderheiten finden durchaus ihre Parallelen: allerdings, was die Wandmalerei selbst betrifft, in anderen funktionalen Kontexten, vor allem aber in anderen Gattungen der frühkaiserzeitlichen Bildkunst (zum folgenden s. Abb. 11).

⁸¹ In einem sehr ähnlichen Wandbild aus Herculaneum (s. o. Anm. 68) tritt die Dienerin, genau wie im Gesangs-Bild, mit einem Kästchen in den Händen und hinter der linken Kline auf.

**Gelagebilder aus
Triclinia und Cubicula**

Gruppe A:



Bsp.: Cd Casti Amanti, O-Wand

Gruppe B:



Bsp.: Cd Casti Amanti, N-Wand

Gruppe C:



Bsp.: Cd Casti Amanti, W-Wand

Darstellungen anderer Funktionen

**Darstellungen männlicher Gruppengelage:
Pompejanische Wandbilder:**



caupona in Regio III



Cd Obellius Firmus,
Küche

Grabreliefs:



Bsp.: Grabrelief in Este



Grabrelief aus Sentinum

Darstellungs-
konventionen:
- Bildthema
- Komposition
- Figurentypen
- Einzelmotive

Übernahme der
Drei-Klinen-
Gruppe

Darstellung
einer reinen
Männer-
gesellschaft

Entlehnung von
Einzelmotiven:
Stütz-Gruppe,
Schuh-Abziehen

Dionysische Schmuckreliefs:



Bsp.: »Ikarios«-Relief Neapel, MN

»Kneipenbilder«:



Bsp.: caupona des Salvius
Bild 2

**Casa del
Triclinio:**



Tanz-Bild



Ankunfts-Bild



Gesangs-Bild

Zufügung
aufgemalter
Aussprüche

Abb. 11. Motivische Vernetzung der Bilder aus der Casa del Triclinio mit anderen Gelagedarstellungen in der frühkaiserzeitlichen Kunst

Das Motiv der dreiseitig um einen Tisch arrangierten Klinen zunächst ist in der pompejanischen Wandmalerei vereinzelt anzutreffen, allerdings nicht in den Mittelbildern repräsentativer Wohnräume. Aus einer *caupona* an der Via Nolana stammte das – nicht mehr erhaltene – Bild einer größeren Gruppe von Männern, die auf Klinen um einen Tisch lagern, dabei aber kein Gelage veranstalten, sondern sich mit Spielsteinen die Zeit vertreiben⁸². Eine überaus schlichte und flüchtige Darstellung in der Küche der Casa di Obellius Firmus (IX 14,2/4) wiederum zeigt eine sechsköpfige, paarweise auf drei Klinen verteilte Männergruppe beim fröhlichen Zechen; ein weiterer Mann steht, mit je einem Becher in den erhobenen Händen, im Hintergrund⁸³. Die dreiseitige Klinengruppe war in der Wandmalerei also durchaus vertraut, wurde aber nicht in das Repertoire der in gehobenen Wohnräumen als Mittelbilder fungierenden Gelagedarstellungen aufgenommen.

Als geläufiges Bildmotiv begegnet die auf einem Triclinium lagernde Männergesellschaft hingegen in der frühkaiserzeitlichen Sepulkralplastik, und zwar in den Gelagedarstellungen mehrerer aus claudischer Zeit stammender Grabreliefs⁸⁴.

In schlichter, dafür gleich dreifacher Ausführung findet sich diese Motivkombination an einem Grabdenkmal aus Sentinum, welches auf drei Seiten in flachem Relief jeweils die gleiche Szene zeigt: Um einen runden, mit drei geschwungenen Beinen versehenen Tisch mit diversen Trinkgefäßen sind, von oben gesehen, drei U-förmig arrangierte Klinen aufgestellt, und auf diesen lagern insgesamt zwölf männliche, vollständig bekleidete Figuren⁸⁵. In etwas elaborierterer Form begegnet diese Szenerie an einem Grabaltar in Este, in dessen Relief die Klinengruppe von zwei Dienern in kurzen Tuniken gerahmt wird und sich vor einem breit ausgespannten Vorhang abspielt (Abb. 12)⁸⁶. Und auch an einer querrrechteckigen Reliefplatte von einem Grabbau aus Amiternum, die zwei sechsköpfige Gelagegruppen vorführt, zeigt die linke Szene drei um einen Tisch gestellte Klinen, wobei die Möbel allerdings nicht von oben, sondern von vorn dargestellt sind⁸⁷.

Solche Gelagedarstellungen mit entweder sechs oder zwölf männlichen Teilnehmern sind sehr wahrscheinlich auf öffentliche Bankette zu beziehen, die für Kollegien von Amtsträgern – wie Decurionen oder Augustalen – veranstaltet wurden⁸⁸. Die ikonographischen Besonderheiten dieser stark typisierten Bilder sind wohl mit ihrer Zweckbestimmung zu erklären: nämlich an öffentlich zugänglichen Monumenten den besonderen Status und die Verdienste

⁸² Aus Pompeji, *caupona* in der Regio III, Nordseite der Via Nolana: F. Studniczka, Das Symposion Ptolemaios II. (1914) 60f. Abb. 15; PPM, La documentazione nell'opera di disegnatore e pittori dei secoli XVIII e XIX (1995) 297 Abb. 94 (Zeichnung Abbate).

⁸³ Pompeji, Casa di Obellius Firmus (IX 14,2.4), Küche (18), Südwand, unterhalb des Larariums: G. K. Boyce, MemAmAc 14, 1937, 68 Taf. 13, 2; V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I (1953) 364f. Abb. 412; E. Salza Prina Ricotti, L'arte del convito nella Roma antica (1983) 97 Abb. 53; Fröhlich 179ff. 299 Kat. L 111 Taf. 48, 1; Dunbabin 56f. Abb. 27. Das Bild gehört in die augusteische Ausstattungsphase der Küche, s. Fröhlich 299.

⁸⁴ Zu diesen Grabdenkmälern: A. Giuliano, Studi Miscellanei 10, 1963/64, 33ff.; F. Ghedini, RdA 14, 1990, 35ff.; C. Compostella, MEFRA 104.2, 1992, 659ff.; F. Ghedini – M. Salvadori, RdA 23, 1999, 82ff.; Dunbabin 72ff.

⁸⁵ Ancona, Mus. Naz. 123: A. Giuliano, Studi Miscellanei 10, 1963/64, 35 Taf. 17 unten; F. Ghedini, RdA 14, 1990, 38f. Abb. 6; C. Compostella, MEFRA 104.2, 1992, 673ff. mit Anm. 32 Abb. 14–16; Dunbabin 75ff. Abb. 39.

⁸⁶ Este, Mus. Naz. Atestino Inv. 1547 (die Herkunft des möglicherweise aus Aquileia stammenden Denkmals ist unsicher): A. Giuliano, Studi Miscellanei 10, 1963/64, 35 Taf. 17 oben; F. Ghedini, RdA 14, 1990, 38 Abb. 2; Th. Schäfer, RM 97, 1990, 342ff. Kat. 20 Taf. 99, 1; C. Compostella, MEFRA 104.2, 1992, 666ff. mit Anm. 20 Abb. 6; Dunbabin 74ff. Abb. 37.

⁸⁷ Pizzoli, Chiesa di S. Stefano: A. Giuliano, Studi Miscellanei 10, 1963/64, 33ff. Taf. 13. 14; F. Ghedini, RdA 14, 1990, 38f. Abb. 5; C. Compostella, MEFRA 104.2, 1992, 670ff. mit Anm. 29 Abb. 9–13; Dunbabin 79ff. Abb. 40.

⁸⁸ Dies haben die oben (Anm. 84) aufgeführten Studien überzeugend aufgezeigt.



Abb. 12. Gelagedarstellung an der Front eines Grabaltars. Este, Museo Atestino 1547

von Amtsträgern zu rühmen⁸⁹. Hier kam es, wie auch bei Darstellungen zeremoniellen Inhaltes an Staatsdenkmälern, auf die sachlich genaue Darstellung der für die reale Inszenierung konstitutiven Merkmale an: in diesem Fall auf die Zahl und Aufstellung der Klinen sowie die Zahl und angemessene Bekleidung der Gelageteilnehmer⁹⁰. Auch in der pompejanischen Malerei ist das Auftreten einer rein männlichen und von männlichen Sklaven bedienten

⁸⁹ Während Gelage zum Gedenken an einen Toten üblicherweise am Grab und im engeren Familienkreis stattfanden, sind in Rom und Italien seit dem 2. Jh. v. Chr. auch Gelage belegt, die auf testamentarische Verfügung an einem öffentlichen Ort, etwa auf dem Forum, veranstaltet wurden, um die Erinnerung an den Verstorbenen im kollektiven Gedächtnis seiner Stadt wachzuhalten (s. etwa Suet. Iul. 26 zu den von Caesar zu Ehren seiner verstorbenen Tochter veranstalteten Feierlichkeiten, die neben Gladiatorenkämpfen auch ein *epulum* für das Volk umfaßten).

⁹⁰ Daß das Motiv U-förmig aufgestellter Klinen vornehmlich an öffentlichen Denkmälern eingesetzt wurde, zeigt auch das von einem stadtrömischen Staatsdenkmal aus claudischer Zeit stammende Relieffragment mit einer Gruppe von sechs Vestalinnen, die – im Beisein mehrerer Dienerinnen – um einen Tisch herum auf Klinen lagern: Rom, Mus. Nuovo Capitolino Inv. 2391, aus Rom, bei S. Maria in Via Lata: M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (1982) 71 Taf. III 29; G. M. Koeppel, *BJb* 183, 1983, 72ff. 114ff. Kat. 23 Abb. 28 (mit weiterer Lit.); F. Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs* (1995) 40. 107 Kat. 22 Taf. 19, 1; Dunbabin 73f. Abb. 36. – Dieser Fall zeigt auch, daß sich die Verbreitung des Triclinium-Motivs keineswegs nur auf die Reliefplastik Oberitaliens beschränkte, woher die aufgeführten Grabreliefs stammen.



Abb. 13. »Ikarios«-Relief. Neapel, Museo Archeologico Nazionale 6713

Zechgesellschaft, die hier allerdings auf einem halbkreisförmigen Lager im Freien um einen Tisch herum lagert, an einem Grabdenkmal bezeugt: in einem der Bilder am Grab des Ädils Vestorius Priscus, dessen Begräbnisplatz, so wie es bei verdienten Amtsträgern üblich war, *decreto decurionum*, also von der Stadt zur Verfügung gestellt wurde⁹¹.

Festzuhalten ist, daß die Darstellung dreier um einen Tisch gestellter Klingen in der frühkaiserzeitlichen Bildkunst vornehmlich in Kombination mit einer größeren, männlich besetzten Gelagegesellschaft anzutreffen ist und daß sich diese Motivkombination wiederum vor allem an Grabdenkmälern findet, wogegen sie in der häuslichen Wandmalerei nur eine marginale Rolle spielte.

Dies läßt vermuten, daß einige Motive in den Bildern aus der Casa del Triclinio wohl von vielfigurigen Gelagedarstellungen in der Sepulkralkunst inspiriert wurden:

- die Darstellung dreier U-förmig aufgestellter Klingen,
- die klare Bevorzugung männlicher, stets mit kurzen Tuniken bekleideter Diener und
- im Ankunfts-Bild das ausschließliche Vorkommen von Männern, die zudem vollständig bekleidet sind.

Für die Übernahme von Motiven, die in der Reliefplastik vorgebildet waren, liefert das Ankunfts-Bild seine eigenen, sehr deutlichen Hinweise. Denn es fällt auf, daß dieses Bild einige bemerkenswerte Gemeinsamkeiten mit den sogenannten Ikarios-Reliefs aufweist: jenen Schmuckreliefs, die den Besuch des Dionysos und seines Gefolges bei einem gelagerten Verhehrer zeigen und die sich seit der frühen Kaiserzeit, in ihrem Figurenbestand und der archi-

⁹¹ Pompeji, außerhalb der Porta Vesuvio. – Zu dem Gelagebild: J.-M. Dentzer, MEFRA 74, 1962, 533 ff.; S. T. A. M. Mols – E. M. Moorman, RStPomp 6, 1993/94, 15 ff., bes. 27 f. mit Abb. 20 a; F. Ghedini – M. Salvadori, RdA 23, 1999, 87 f.; Clarke 187 ff., bes. 191 ff. Abb. 105 Taf. 15 (Farbabb.); Dunbabin 62 f. 85 ff. Abb. 43.

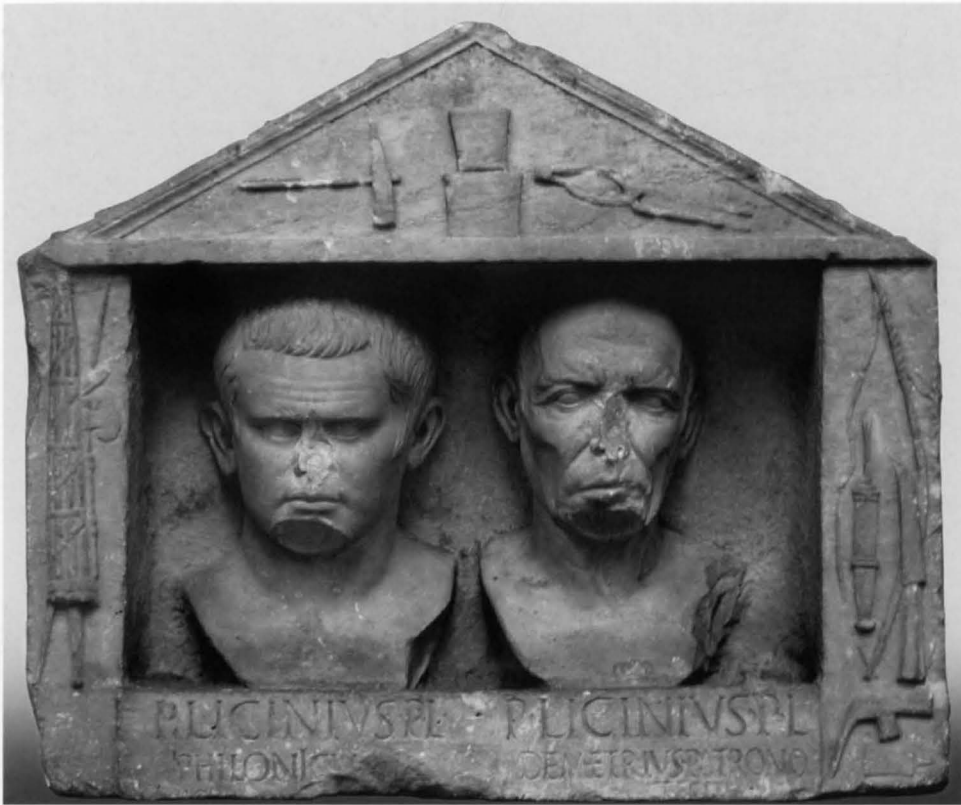


Abb. 14. Grabstein der Licinii, aus Frascati. London, British Museum 1954, 12–14, 1

tektonischen Gestaltung stark typisiert, als Wandschmuck in römischen Häusern großer Beliebtheit erfreuten⁹². Die Verwandtschaft mit diesen Reliefs, die in vollständiger Ausprägung zuerst in einem in Neapel befindlichen Exemplar aus dem frühen 1. Jahrhundert n. Chr. erhalten sind (Abb. 13)⁹³, zeigt sich in zwei spezifischen Motiven. Genauso, wie sich in diesen Reliefs ein Satyr niederbeugt und dem herantretenden Gott die Schuhe abzieht, ist im Ankunfts-Bild der kleine Diener vorn links dem sitzenden Ankömmling zu Diensten. Und so, wie in den ›Ikarios‹-Reliefs der weinbeseelte Dionysos von einem Satyrn gestützt wird, wird im Ankunfts-Bild der Trunkene rechts im Vordergrund von einem Sklaven gestützt.

Die Kombination dieser beiden Motive einerseits miteinander und andererseits im Kontext eines Gelages deutet darauf hin, daß man sich bei der Gestaltung des Ankunfts-Bildes motivische Anregungen auch aus der Gattung der Schmuckreliefs holte.

Wiederum aus der Sepulkralplastik ist auch die Sitte, bildliche und schriftliche Mitteilungen miteinander zu kombinieren, wohlvertraut. Das Zusammenspiel von Bild und Schrift, dazu die Angabe von Alterszügen und die Darstellung der Protagonisten in Frontalansicht

⁹² Zu den ›Ikarios‹-Reliefs und ihren Vorläufern ausführlich: E. Pochmarski, *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs* (1990) 97ff. zu Kat. R 1–32.

⁹³ Neapel, Mus. Naz. Inv. 6713: LIMC III (1986) s.v. Dionysos 858 Taf. 404 (C. Gasparri); B. Hundsalz, *Das dionysische Schmuckrelief* (1987) 22f. 150 Kat. K 26; Pochmarski a. O. 105f. 299 Kat. R 14 Taf. 33,1 (mit weiterer Lit.).



Abb. 15. »Kneipenszenen« aus der *caupona* des Salvius in Pompeji. Neapel, Museo Archeologico Nazionale 111482

haben in spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Grabreliefs ihre Parallelen: Diese Darstellungsformen begegnen, miteinander kombiniert, in der Bildsprache jener an Grabbauten angebrachten Büstenreliefs von Freigelassenen, in denen sich der frontal dargestellte Grabinhaber und seine Angehörigen, nach Altersstufen differenziert, mit inschriftlich beigefügten Angaben – zu Name, Alter, Verwandtschaftsverhältnissen, Stand und/oder Beruf – direkt an den Betrachter wenden (Abb. 14)⁹⁴.

Das direktere Verfahren, den Figuren eigene Äußerungen beizufügen, ist in der pompejanischen Wandmalerei selbst vereinzelt belegt, und zwar in der Ausstattung bescheidener Kneipen. Besonders anschaulich ist diesbezüglich der Bilderfries aus der *caupona* des Salvius (VI 14,35.36; Abb. 15)⁹⁵. Die insgesamt vier Bilder zeigen, in recht schlichter Ausführung, jeweils zwei oder drei Figuren in verschiedenen, für dieses Ambiente offenbar charakteristischen Situationen: Männer beim Zechen, beim Spiel, beim Streiten und bei der Annäherung an eine Frau. Die bildlichen Darstellungen sind durch aufgemalte Aussprüche ergänzt, wobei diese Bekundungen jeweils innerhalb eines Bildes aufeinander abgestimmt und als Wortwechsel zwischen den handelnden Figuren konzipiert sind.

Häufiger bezeugt ist diese Art, bildliche Darstellungen durch beigefügte Aussprüche zu beleben, in der Gattung der pompejanischen Graffiti; hierauf wird unten noch einzugehen sein.

Die Besonderheit der Bilder aus der Casa del Triclinio liegt also nicht darin, daß hier »das Bildschema des Klinengelages« mit unmittelbar »von der Wirklichkeit inspirierten An-

⁹⁴ Zu diesen Grabreliefs und ihrem Informationsgehalt ausführlich: P. Zanker, *JdI* 90, 1975, 267 ff. mit Abb. – Zu dem hier (Abb. 14) abgebildeten Grabstein der Licinii: G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, *AF* 12 (1982) 191 Kat. 128 mit Abb. (mit früherer Lit.).

⁹⁵ Neapel, *Mus. Naz. Inv.* 111482: Fröhlich 211 ff. mit Anm. 1212 (weitere Lit.) Taf. 62, 1–63, 2; *PPM V* (1994) 366 ff. Abb. 4–7; Clarke 161 ff. Abb. 95 Taf. 7–10. – Ganz ähnliche Szenen erscheinen auch in der Bildfolge aus der *caupona* VI 10,1, doch finden sich dort keine aufgemalten Beischriften, sondern nur einzelne Graffiti: Fröhlich 214 ff. Taf. 18, 1–20, 1; *PPM IV* (1993) 1005 ff. Abb. 3–22.

regungen aus der Realität« versetzt wurde⁹⁶. Vielmehr waren alle hier eingesetzten Bildelemente in der frühkaiserzeitlichen Bildkunst vorgebildet. Die Gelagebilder aus der Casa del Triclinio unterscheiden sich von ihresgleichen allein dadurch, daß das in den Mittelbildern repräsentativer Wohnräume gebräuchliche ikonographische Repertoire um solche Motive und Darstellungsformen erweitert wurde, die in anderen Bildgattungen und in anderen funktionalen Kontexten etabliert waren. Nicht die einzelnen Bildelemente sind ungewöhnlich, sondern allein ihre Kombination.

Der Umstand, daß etliche der aufgeführten Bildelemente sowohl in der Wandmalerei als auch in der Reliefplastik anzutreffen sind, zeigt, daß gerade bei dem allseits beliebten Thema »Gelage« die Grenzen zwischen den Gattungen fließend waren⁹⁷. Insofern ist das bei der Konzipierung der Bilder in der Casa del Triclinio praktizierte Verfahren, sich Anregungen aus anderen Bildgattungen zu holen, alles andere als singulär.

IV. ZUR KONZIPIERUNG DER BILDER: DIE THEMATISIERUNG ZEITGENÖSSISCHER VORSTELLUNGEN VON GELAGEKULTUR

Zu fragen ist nun, wie und mit welchen Intentionen die aus verschiedenen Quellen bezogenen Bildmotive bei der Konzipierung der Bilder aus der Casa del Triclinio eingesetzt wurden.

A. Die Drei-Klinen-Gruppe als Verweis auf die Raumfunktion

Die signifikanteste Neuerung, die in den drei Bildern vorgenommen wurde, war die Darstellung einer dreiteiligen Klinengruppe. Durch die Übernahme dieses Motivs wurde der gestalterische Spielraum gegenüber der ansonsten gängigen Darstellung höchstens zweier Klinen in mehrfacher Hinsicht erweitert.

Zunächst war es möglich, eine größere Anzahl an Figuren ins Bild zu setzen. Dies ergab sich nicht nur aus der zusätzlichen Lagerstatt. Weiterer Platz konnte gewonnen werden, wenn man auf den Klinen jeweils nicht – wie sonst in den Wandbildern üblich – ein einzelnes Paar, sondern mehr als zwei Figuren unterbrachte. Von dieser Möglichkeit wurde insbesondere im Tanz-Bild Gebrauch gemacht, wo auf einer Kline bis zu drei Personen lagern; hier liegt deren Gesamtzahl mit acht Gelageteilnehmern deutlich höher als in konventionelleren, maximal vier Gelagerte umfassenden Wandbildern. Die Intention, die einzelnen Klinen über die übliche Zweizahl hinaus zu besetzen, findet nicht in der Wandmalerei, sondern in den vielfigurigen Klinengelagen von Grabreliefs ihre Entsprechung.

Bei der Darstellung dreier Klinen in einem Wandbild lag es weiterhin nahe, die der Malerei eigenen Möglichkeiten tiefenräumlicher Gestaltung zu nutzen und die Klinengruppe nicht, wie in den Grabreliefs, in Drauf- oder Frontalansicht, sondern perspektivisch darzustellen. Das Verfahren, mittels perspektivischer Schrägstellung der Klinen den Bildraum zu erweitern, war, wie etwa die Bilder aus der Casa dei Casti Amanti zeigen, in der Malerei ganz geläufig, wurde aber in der Casa del Triclinio dergestalt weitergeführt, daß man hier durch das Auseinanderziehen der beiden äußeren Klinen einen weit geöffneten, bühnenartigen Platz im Vordergrund schuf. Dieses den drei Bildern gemeinsame Schema bot die Möglichkeit, in allen

⁹⁶ So Fröhlich 228.

⁹⁷ Dies zeigt auch die Gelagedarstellung einer Kalksteinurne aus Aquileia, deren – für Grabreliefs ungewöhnliche – Ikonographie wiederum von der gleichzeitigen Wandmalerei inspiriert zu sein scheint: s. u. Anm. 110.

drei Bildebenen – vor, auf und hinter den Klinen – motivisch zu variieren und das Thema ›Gelage‹ unter verschiedenen Akzentuierungen ins Bild zu setzen.

Im räumlichen Kontext eines Tricliniums ermöglichte es die dreiteilige Klinengruppe aber vor allem, einen unmittelbaren Bezug zur Funktion dieses Raumes herzustellen. Während in anderen aus Triclinia stammenden Mittelbildern (etwa in denjenigen aus der Casa dei Casti Amanti) der Verweis auf die Raumfunktion auf einer allgemeineren Ebene – mittels gelage-typischer Motive wie des Lagerns, des Gefäßluxus oder des gemeinschaftlichen Trinkens – erfolgt, brachte die Darstellung des für ein häusliches Triclinium charakteristischen Mobiliars die Möglichkeit mit sich, auch bei der Darstellung des sich auf den Klinen und um diese herum vollziehenden Geschehens konkret zu werden.

Die Drei-Klinen-Gruppe eröffnete also die Möglichkeit, in sehr viel weitergehendem Maße, als dies sonst üblich war, auf Eigenheiten der zeitgenössischen Gelagekultur Bezug zu nehmen. Hierin lag ganz offenkundig der hauptsächliche Beweggrund für die eigenwillige Gestaltung der drei Bilder in der Casa del Triclinio.

B. Soziale Ausgrenzung: Die Sklaven als Verkörperungen ihrer Dienstleistungen

Die Bezugnahme auf zeitgenössische Vorstellungen zeigt sich zunächst in der Kennzeichnung der Dienerschaft. Die Darstellung der Sklaven entspricht darin, daß diese durch geringere Größe und/oder randständige Positionierung in ihrem inferioren Status eindeutig bezeichnet sind, ganz den Konventionen in der frühkaiserzeitlichen Bildkunst. Dennoch finden sich hier einige Motive, die in den Gelagebildern aus anderen pompejanischen Wohnräumen nicht oder zumindest nicht in dieser Kombination anzutreffen sind, dafür aber in literarischen Beschreibungen römischer *convivia* ihre Entsprechung finden.

Gegenüber anderen Gelagebildern, so auch denen aus der Casa dei Casti Amanti, fällt zunächst auf, daß die Dienerschaft fast durchweg – bis auf die ihrer Herrin zugeordnete Dienerin im Gesangs-Bild – männlichen Geschlechts ist. Dies entspricht dem in den Quellen gut belegten Umstand, daß beim abendlichen Gelage vorzugsweise junge, männliche Sklaven eingesetzt wurden⁹⁸. Von diesen wurde erwartet, daß sie den Gästen in sauberen, gegürteten Tuniken und wohlfrisiert unter die Augen traten⁹⁹, und diese Erwartung wird von allen in den Bildern dargestellten Dienern erfüllt.

Auch die Art, wie innerhalb der Dienerschaft durch Differenzierung in den Größenverhältnissen eine klare Binnenhierarchie hergestellt wird, findet in den literarischen Quellen ihre Erklärung. Dies gilt vor allem für diejenigen Sklaven, die im Tanz- und im Ankunfts-Bild als Kellner fungieren und die aus gutem Grund deutlich größer dargestellt sind als ihre Kollegen, denn mit dieser qualifizierten Tätigkeit wurden beim gehobenen Gelage vorzugsweise jugendliche und besonders attraktive Sklaven betraut, die denn auch gegenüber ihren Mitsklaven ein besonders hohes Prestige besaßen¹⁰⁰. In den Quellen weiterhin gut bezeugt ist das im Ankunfts-Bild gezeigte Abnehmen und Verwahren der Schuhe als Dienstleistung am

⁹⁸ Hierzu s. J. H. D'Arms in: W. J. Slater (Hrsg.), *Dining in a Classical Context* (1991) 171 ff. (mit Quellen).

⁹⁹ So etwa beim Gastmahl des Nasidienus, Hor. sat 2,8,69 f.: ... *ut omnes | praecincti recte pueri comptique ministrent*. (»... daß die Sklaven alle nett gekleidet, hübsch frisiert uns hier bedienen!« [Übers. W. Schöne]); oder Petron. 60,8: *inter haec tres pueri candidas succincti tunicas intraverunt* ... (»Inzwischen traten drei Burschen in gerafften weißen Tuniken ein ...« [Übers. W. Ehlers]). – Zum Thema s. H. Blümner, *Die römischen Privataltertümer*³, HdAW IV 2,2 (1911) 396 mit Anm. 8–10 (weitere Quellen).

¹⁰⁰ Hierzu s. D'Arms a. O. (Anm. 98) 173 f.

eintreffenden Gast¹⁰¹; hier tritt in der winzigen Größe des betreffenden Dieners, die im Vergleich mit dem benachbarten Weinbringer besonders auffällt, überdeutlich das Bestreben zutage, durch Größendifferenzierung die geringe Bewertung dieser Dienstleistung zur Anschauung zu bringen.

Eine weitere Besonderheit ist im Ankunfts-Bild das Auftreten eines dunkelhäutigen Sklaven; solche finden in literarischen Gelagebeschreibungen als Exoten besondere Erwähnung¹⁰². Im Tanz-Bild wiederum sind es die Tänzerin und die beiden Flötenspieler, die zeitgenössischen Vorstellungen von gehobener Gelagekultur entsprechen: Den literarischen Quellen zufolge waren erotische Tanzvorführungen beim Gelage sehr beliebt¹⁰³, und musikalische Darbietungen durch Sklaven und dabei namentlich durch *tibicines* gehörten bei diesen Veranstaltungen zum Standardrepertoire¹⁰⁴.

Von geradezu exemplarischer Aussagekraft hinsichtlich der Charakterisierung der Sklaven ist das gemalte Standbild des sogenannten »stummen Dieners« im Tanz-Bild: ein Motiv, welches in anderen Gelagebildern nicht anzutreffen ist. Die Bedeutung dieses Bildmotivs erschöpft sich keineswegs darin, lediglich auf realen, in Bronzeoriginalen aus pompejanischen Wohnhäusern bezugten Ausstattungsluxus zu verweisen¹⁰⁵. Nicht minder bemerkenswert als das Standbild selbst ist ja die Figur des leibhaftigen Dieners gleich daneben. Dieser aufwartende Sklave unterscheidet sich zwar durch seine Bekleidung hinreichend deutlich von dem statuarischen Tablettträger, ist aber in seiner Körperhaltung und -wendung, seiner Größe und auch im Vorstrecken der Hände geradezu als Pendant zu diesem konzipiert. Die Erklärung für diese auffallende Parallelisierung ist ganz offenkundig in dem Umstand zu suchen, daß, den literarischen Quellen zufolge, die Unsichtbarkeit und Unauffälligkeit der Dienerschaft als besonderes Qualitätsmerkmal eines Gelages galt¹⁰⁶. Der neben dem Tisch postierte Sklave verkörpert dasselbe Ideal des »stummen Dieners«, welches sein statuarisches Gegenstück in freilich sehr viel edlerer Gestalt – durch Nacktheit, deutlichere Ponderation und die Kostbarkeit des Materials herausgehoben – zur Anschauung bringt. In derselben Weise entspricht auch die Darstellung des Sklaven im Gesangs-Bild, der ganz am Rand, vor der rechten Kline, mit den beiden Weinkännchen in den Händen und gesenktem Kopf bereitsteht, dem unauffälligen und zugleich einsatzbereiten Auftreten, das von Sklaven beim Gelage verlangt wurde.

Die Sklaven sind in allen drei Bildern als Verkörperungen ihrer jeweiligen Dienstleistung in Szene gesetzt. Ob sie kleiner oder größer sind, ob sie vor oder hinter den Klinen agieren,

¹⁰¹ s. etwa Plaut. Truc. 367 (*soleas demere*); Mart. 3,50,3 (*deponere soleas*). Weitere Quellen bei J. Marquardt, Das Privatleben der Römer² (1886) 322 mit Anm. 11; Blümner a. O. (Anm. 99) 397 mit Anm. 7; R. Förtsch, Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius (1993) 114 mit Anm. 1440.

¹⁰² Petron. 31,3: *tandem ergo discubimus pueris Alexandrinis aquam in manus nivatam infundentibus aliisque insequentibus ad pedes ...* (»Endlich also nahmen wir unsere Plätze ein, während uns Buben aus Alexandria schneekühles Wasser auf die Hände gossen und andere sich gleich danach an unsere Füße machten ...« [Übers. W. Ehlers]); s. a. Petron. 34,4 (*duo Aethiopes capillati*); 35,6 (*Aegyptius puer*).

¹⁰³ Vgl. etwa Mart. 5,78,26; 6,71,2; 14,203 mit der Erwähnung lasziv-erotischer Tänze, aufgeführt von – hierfür offenbar besonders berühmten – *puellae* aus Gades. Zu solchen Tanzvorführungen, mit weiteren Quellen: Blümner a. O. (Anm. 99) 412 mit Anm. 1–4.

¹⁰⁴ Flötenmusik beim Gelage etwa bei Mart. 5,78,30; 9,77,5; Hor. carm. 3,19,19. – Zum hohen Stellenwert musikalischer Darbietungen beim Gelage s. mit weiteren Quellen: Blümner a. O. (Anm. 99) 411 mit Anm. 7–14.

¹⁰⁵ Hierzu s. o. mit Anm. 26, 27.

¹⁰⁶ Zum Aspekt der unmerklichen Bedienung s. Förtsch a. O. (Anm. 101) 114f. (mit weiterer Lit. und dem Nachweis, daß sich das Bestreben, die Versorgung beim Gelage den Blicken zu entziehen, auch sehr deutlich im archäologischen Befund zeigt).

ob sie in der Bildmitte oder am Rand erscheinen: Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie ganz auf ihre Funktion reduziert sind und allein hieraus ihre Existenzberechtigung im Bild beziehen. Ihre Vereinzelung und der Umstand, daß sie nirgends in Interaktion miteinander treten, verdeutlichen, daß sie, in krassem Gegensatz zu den Gelageteilnehmern, über keine Gruppenidentität verfügen.

C. Geschlechtertrennung: Die Frauen als erotisch stimulierende Nebenfiguren

Das Gesangs- und das Tanz-Bild lehnen sich, anders als das Ankunfts-Bild, ikonographisch deutlich stärker an die ikonographischen Konventionen in der pompejanischen Wandmalerei an. In diesen beiden Bildern sind, wie in anderen Wandbildern üblich, auch Frauen zugange, was darin seine Entsprechung findet, daß beim römischen Gastmahl Frauen teilnehmen konnten¹⁰⁷. Außerdem treten die männlichen Protagonisten mit entblößtem Oberkörper in Erscheinung; und beidemale fehlt auch nicht der runde, dreibeinige Tisch mit dem Trinkgeschirr.

Eigenständige Akzentuierungen zeigen sich indes in anderer Hinsicht, nämlich darin, wie in den beiden Bildern die Frauen in Szene gesetzt sind.

Das Tanz-Bild unterscheidet sich von anderen Gelagedarstellungen dadurch, daß die männlichen und weiblichen Teilnehmer hier nicht, wie sonst, paarweise auf den Klingen lagern, sondern nach Geschlechtern getrennt auf die Klingen verteilt sind. Die Intention lag hier also nicht darin, das individuelle Verhältnis zwischen Mann und Frau zu thematisieren, zumal zwischen den als separierte Gruppen auftretenden Männern und den Frauen keinerlei körperliche Interaktion stattfindet. Bemerkenswert ist aber nicht nur die Trennung der Geschlechter, sondern auch der Umstand, daß sich die Aufmerksamkeit der am rechten Rand zusammengedrängten Frauen nicht auf die künstlerischen Darbietungen im Vordergrund richtet, sondern auf die auf den benachbarten Klingen lagernden Männer. Durch ihre Unterzahl und ihr Gebaren sind sie als den männlichen Anwesenden untergeordnete und auf diese fixierte Nebenfiguren bezeichnet.

Das Gesangs-Bild steht anderen pompejanischen Gelagebildern insofern näher, als hier zwei der drei männlichen Gelageteilnehmer zusammen mit einer Partnerin auftreten. An der Darstellung der beiden Paare fällt freilich auf, daß die Interaktion zwischen den jeweiligen Partnern sehr zurückhaltend ausfällt: Es gibt keine Küsse, gegenseitigen Umarmungen oder wenigstens intensiveren Blickkontakte. Das Fehlen derartiger Zuneigungsbekundungen ist zwar nicht ganz ungewöhnlich; so blicken etwa in den Bildern von der Nord- und Westwand aus dem Triclinium der Casa dei Casti Amanti einige Partner, obwohl auf derselben Kline lagernd, in entgegengesetzte Richtungen und wenden ihre Aufmerksamkeit dritten Figuren zu. Ungewöhnlich ist im Gesangs-Bild aber, wie die beiden Paare in Szene gesetzt sind.

Während die Frau auf der rechten Kline fast vollständig von ihrem Partner verdeckt und damit ausgeblendet wird, entfaltet die Frau auf der linken Kline ihre ganze körperliche Präsenz und fällt zudem durch ihre raumgreifende Tätigkeit, das Trinken aus dem erhobenen

¹⁰⁷ Hierzu mit Quellenanalyse: Marquardt a. O. (Anm. 101) 386 ff.; Dunbabin 18 ff., bes. 22 f.; M. Roller, *AJPh* 124, 2003, 377 ff. (mit dem Nachweis, daß verheiratete [»respectable«] Frauen, entgegen der *communis opinio*, schon in republikanischer Zeit nicht sitzend, sondern liegend – und damit den Männern gleichberechtigt – am *convivium* teilnahmen); E. Stein-Hölkeskamp, *Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte* (2005) 73 ff.

Rhyton, auf. Durch den ihr zugestandenen Bildraum sowie durch ihr aktives und selbstbestimmtes Handeln ist sie einerseits als den männlichen Gelageteilnehmern gleichberechtigte Figur ins Bild gesetzt¹⁰⁸. Andererseits ist sie aber, obwohl vollkommen mit sich selbst beschäftigt, keineswegs autonom: Sie wird von ihrem Partner, der den Arm um ihre Schulter gelegt hat und sich dabei dezidiert aus dem Bild herauswendet, dem Betrachter mit besitzergreifender Geste vorgeführt. Der Umstand, daß der Mann hier ganz konsequent als der aktive und seine Gefährtin als der passive Part ins Bild gesetzt sind, zeigt, daß es primär um ihn geht. Die Frau bezieht ihre Daseinsberechtigung allein aus der Präsenz ihres männlichen Gefährten; ihr Verhältnis zu ihm spielt keine Rolle, nur das seinige zu ihr. Daher wird auch ihre genaue Rolle – Ehefrau?, Geliebte? – nicht spezifiziert. Nur der Umstand, daß ihr sehr wahrscheinlich die im Hintergrund postierte Dienerin zuzuordnen ist, zeigt an, daß sie selbst offenkundig keine Sklavin ist; dem scheint auch ihr selbstbezogenes, nicht in körperlicher Dienstbarkeit bestehendes Handeln zu entsprechen.

Ferner fällt auf, daß die Teilnehmerinnen in beiden Bildern mit nacktem Oberkörper dargestellt sind. Eine derart weitgehende, über eine nackte Schulter hinausgehende Entblößung ist vor allem in solchen Bildern – wie etwa demjenigen von der Ostwand des Tricliniums der Casa dei Casti Amanti – anzutreffen, die sich in der Fixierung auf intim miteinander verkehrende Paare an der Ikonographie klassischer Symposienszenen orientieren, welche Jünglinge in Gesellschaft von Hetären vorführen. Hetären sind aber ganz offenkundig weder im Gesangs-Bild noch im Tanz-Bild gemeint, denn hier spielt der eigentliche, auf körperlich-intime Dienstleistungen bezogene Aufgabenbereich einer Hetäre keine Rolle.

Die weitgehende Entblößung der Frauen ist hier deshalb von besonderem Interesse, weil das Geschehen – im Gesangs-Bild explizit – in einem lateinischsprachigen Umfeld angesiedelt ist. In dem Motiv des entblößten Oberkörpers wird die Ebene der lebensweltlichen Erfahrungswelt eindeutig verlassen. Die Nacktheit der Frauen ist nur auf einer rein bildimmanenten Ebene zu verstehen: als Bildformel, die eingesetzt wird, um diese Frauen als schön und sexuell attraktiv zu charakterisieren, ohne sie dabei aber in ihrer konkreten Rolle zu definieren.

Die Präsenz von Frauen hat hier offenkundig primär den Zweck, erotische Stimulation zu erzeugen. Besonders deutlich ist diese Absicht bei der Frau auf der linken Kline im Gesangs-Bild, deren Aufgabe vor allem darin besteht, den männlichen Partner mittels eines reizvollen Anschauungsobjekts als erfolgreichen Eroberer in Szene zu setzen. Im Tanz-Bild kulminiert die erotische Stimulierung in der nackten Tänzerin, die als Blickfang sowohl für die gemalten Gelageteilnehmer als auch für den Bildbetrachter absichtsvoll im Vordergrund plazierte ist. Die Frauen fungieren in beiden Bildern als Statussymbole und zur erotischen Stimulierung der zechenden Männer.

D. Die Männer als Kollektiv: mit und ohne weibliche Gesellschaft

Die Hauptfiguren sind in allen drei Bildern die männlichen Gelageteilnehmer, denen sowohl die anwesenden Frauen als auch die Sklaven untergeordnet sind.

¹⁰⁸ Zur gleichberechtigten Rolle von Ehe- und anderen respektablen Frauen beim Gelage s. M. Roller, *AJPh* 124, 2003, 393 ff. (zu den literarischen Quellen). 404 ff. (zu einigen frühkaiserzeitlichen Bildwerken), mit dem überzeugenden Ergebnis: »The images confirm that reclining women share broadly the same leisure and pleasures as reclining men« (415).

Der Umstand, daß die Männer nur im Gesangs- und im Tanz-Bild mit nacktem Oberkörper erscheinen, ist offenkundig mit der inspirierenden Präsenz weiblicher Gesellschaft zu erklären¹⁰⁹. Die Entblößung des Oberkörpers dient auch hier, als Bildformel, zur Visualisierung der erotisch aufgeladenen Stimmung, die in den beiden Bildern die gesamte männliche Teilnehmerschaft, unabhängig von ihrem jeweiligen individuellen Habitus, erfaßt hat¹¹⁰.

Im Ankunfts-Bild hingegen, wo die Männer unter sich sind, fehlt diese erotische Note; hier sind die Akzente bei der Rollenzuschreibung anders gesetzt¹¹¹. In der ausschließlichen Anwesenheit von Männern und deren vollständiger Bekleidung zeigt dieses Bild eine deutliche Affinität zu vielfigurigen Gelagedarstellungen in Grabreliefs, und diese Verwandtschaft erstreckt sich offenkundig auch auf den Aussagegehalt: Hier wie dort tritt im gesellschaftlichen Rahmen eines Gelages eine größere Zahl an Männern als Gruppe zusammen, und hier wie dort liegt der darstellerische Akzent auf dem gehobenen sozialen Prestige und der Gleichrangigkeit aller Beteiligten.

Mit dieser Akzentsetzung ist es wohl zu erklären, daß nur im Ankunfts-Bild die männlichen Gelageteilnehmer, die hier als Geschlechts- und Standesgenossen unter sich sind, in vollständiger, dem gesellschaftlichen Anlaß angemessener Bekleidung auftreten. Die Bekleidung mit Tunika und Mantel rekurriert dabei auf tatsächliche Gepflogenheiten, denn den Schriftquellen zufolge war es üblich, beim *convivium* in bewegungsfreundlicher Gewandung anstelle der unbequemen Toga zu erscheinen¹¹².

In der innerhalb aller drei Bilder anzutreffenden Gleichartigkeit in Bekleidung bzw. Entblößung manifestiert sich, auf den Charakter des jeweiligen Geschehens abgestimmt, die Gleichrangigkeit der durch eine gemeinsame kollektive Identität verbundenen männlichen Gelageteilnehmer.

E. Das Ambiente: Die Gestaltung der Bildräume

Mit dem Herausstellen des sozialen Ranges der Gelageteilnehmer im Ankunfts-Bild scheint auch der Umstand zu erklären zu sein, daß allein hier das Ambiente eindeutig als Innenraum gekennzeichnet ist. Denn auf diese Weise wird der Schauplatz als derjenige Raum präzisiert, der in der römischen Wohnkultur für das *convivium* vorgesehen und eigens

¹⁰⁹ Daß es sich bei dem nackten männlichen Oberkörper in Gelagedarstellungen um eine Bildformel handelt, hat zuletzt M. Roller, *AJPh* 124, 2003, 387f. mit Anm. 24 überzeugend aufgezeigt.

¹¹⁰ Dasselbe Phänomen läßt sich auch im – für Grabdenkmäler ungewöhnlichen – Reliefschmuck einer zylindrischen Kalksteinurne beobachten, die zwei halb entblößte Paare beim Gelage zeigt: Aquileia, *Mus. Arch. Inv.* 317: V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia: Catalogo delle sculture romane* (1972) 106f. Nr. 322 mit Abb.; F. Ghedini, *RdA* 14, 1990, 38f. mit Anm. 44 Abb. 3. 4; C. Compostella, *MEFRA* 104.2, 1992, 683ff. Abb. 17–20. – Die Darstellung der Männer mit nacktem Oberkörper läßt sich auch hier ganz eindeutig mit der Anwesenheit weiblicher Gefährtinnen erklären. Diese Kalksteinurne belegt einmal mehr, wie fließend beim Thema »Gelage« die Grenzen zwischen Reliefplastik und Wandmalerei waren.

¹¹¹ In der vollständigen Bekleidung der Teilnehmer liegt auch der Haupteinwand gegen die von Clarke 242 postulierte homoerotische Deutung des Ankunfts-Bildes.

¹¹² Zur bequemen Bekleidung beim Gelage (*vestis cenatoria*, *synthesis* u.ä.): J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer*² (1886) 322 mit Anm. 4–7; H. Blümner, *Die römischen Privataltertümer*³, *HdAW* IV 2,2 (1911) 397 mit Anm. 4. 5 (jeweils mit zahlreichen Quellen). – Beim Gastmahl des Trimalchio etwa tritt der Gastgeber, als er zu den bereits wartenden Gästen ins Triclinium getragen wird, mit einem scharlachroten Mantel bekleidet auf (Petron. 32,2: *pallio coccineo*); und Habinnas trifft mit einem weißen Gewand angetan ein, bei dem es sich ebenfalls nicht um die Toga handelt (65,3: *amictusque veste alba*). Diesbezüglich fällt im übrigen auf, daß auch in der Gewandung der Gelageteilnehmer im Ankunfts-Bild die Farben Rot und Weiß dominieren.

ausgestattet war: für jenes gesellschaftliche Ereignis, dessen zentrale Funktion in der Stiftung und Bestätigung sozialer Zusammengehörigkeit bestand.

Der Raum ist mittels der drei Klinen und der Hintergrundarchitektur, also mittels zweier Einzelmotive, als Triclinium gekennzeichnet, dabei aber nicht genauer spezifiziert. Das Triclinium der Casa del Triclinio selbst kann nicht gemeint sein, denn hier gab es ja hinter den Klinen weder Platz zum Herumgehen noch eine Tür (Abb. 2)¹¹³. Ebenso wenig gibt es Indizien für die These, es handle sich wegen der vollständigen Bekleidung der Teilnehmer um ein Winter-Triclinium¹¹⁴. Dagegen spricht auch die – im Vergleich mit anderen Innenraumprospekten in pompejanischen Wandbildern¹¹⁵ – auffallend weite Öffnung in der Wand.

Die Spezifizierung des Schauplatzes bezieht sich primär auf das gemalte Geschehen selbst. Die große Wandöffnung, die ebenso breit ist wie die dargestellte Wandpartie daneben, ist offenkundig vor allem eine Bildformel, mittels derer Offenheit und Zugänglichkeit des gemalten Raumes signalisiert werden sollen. Dementsprechend erklärt sich auch der Umstand, daß hinter den gemalten Klinen Platz zum Herumgehen ist, mit der Absicht, im Hintergrund eine den Raum betretende Figur – den von seinem schwarzen Sklaven begleiteten Älteren – darzustellen. Daneben mag angesichts des auch in den anderen beiden Bildern sehr deutlichen Bestrebens, ein luxuriöses Ambiente vorzuführen, die Intention eine Rolle gespielt haben, die Verfügbarkeit angemessener Räumlichkeiten zu Gelagezwecken zu evozieren.

Im Gesangs- und im Tanz-Bild ist demgegenüber der Handlungsraum nicht eindeutig bezeichnet: weder als abgeschlossener oder nach draußen geöffneter Innenraum noch als Garten, denn Bäume oder andere Verweise auf freie Natur fehlen¹¹⁶. Die Säule mit dem daran aufgehängten Vorhang ist ein vertrautes Bildmotiv, das sich etwa auch in dem Gelagebild von der Ostwand des Tricliniums der Casa dei Casti Amanti findet, wo vor diesem Hintergrund zwei leichtbekleidete Liebespaare zugange sind. In Analogie zu dem Umstand, daß das Geschehen in beiden Bildern durch die weitgehende Entblößung der männlichen wie weiblichen Teilnehmer der Realität enthoben ist, dienen die isolierte Säule und der symmetrisch ausgespannte Vorhang offenbar nicht dazu, den Handlungsraum präziser zu bezeichnen, sondern im Gegenteil dazu, eine örtlich unbestimmte Atmosphäre zu erzeugen.

Die Art der Hintergrundgestaltung richtet sich also in den drei Bildern nach der personellen Zusammensetzung und nach der Interaktion innerhalb der Festgesellschaft. Der Bildraum hat die Funktion, für das jeweilige Geschehen eine adäquate Folie abzugeben.

Im Gegensatz dazu handelt es sich bei denjenigen Ausstattungselementen, die innerhalb dieses Bildraumes eingesetzt sind, um Luxus-Motive, die in der frühen Kaiserzeit allgemein zur Vorstellung von einem gehobenen Gelage gehörten. Dies betrifft die eleganten

¹¹³ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, daß die Wand in keiner Weise strukturiert oder verziert ist: Zumindest auf der Ebene bildlicher Darstellung galten Wandmalereien – im Gegensatz zu Geschirr oder Mobiliar – offenkundig nicht als Ausweis eines gehobenen, elitären Lebensstils.

¹¹⁴ So etwa Herbig 22; Fröhlich 224.

¹¹⁵ Vgl. etwa das Bild von der Westwand des Tricliniums der Casa degli Casti Amanti (s. o. mit Anm. 74).

¹¹⁶ Dies spricht gegen die These, das Gesangs-Bild spiele im Garten (so Herbig 24; J. Ward-Perkins – A. Claridge in: Pompeii A. D. 79. Treasures from the National Archaeological Museum, Naples, with Contributions from the Pompeii Antiquarium and the Museum of Fine Arts, Boston, Ausstellungskat. Boston [1978] 198 zu Nr. 245) oder in einer Portikus (so Dunbabin 58).

Tische, die mit prachtvollen Decken bedeckten Klinen, das kostbare Geschirr¹¹⁷ und die Bronzestatue; hierzu gehören auch die dargestellten Blüten und Kränze, denn bei einem aufwendigeren *convivium* war es üblich, Blüten zu verstreuen und Kränze an die Teilnehmer zu verteilen¹¹⁸. Mit Ausnahme der Bronzestatue waren alle diese Motive, wie ihr Vorkommen in anderen pompejanischen Gelagebildern zeigt, im ikonographischen Repertoire von Gelagedarstellungen fest etabliert.

F. Die männlichen Protagonisten als Individuen: Differenzierungen im Habitus

Bei der Kennzeichnung der männlichen Protagonisten fällt auf, daß in allen drei Bildern großer Wert darauf gelegt ist, sie in ihrem Habitus möglichst vielfältig zu variieren.

Dies gilt insbesondere für die sechs Gelageteilnehmer des Ankunfts-Bildes. Dieses Bild lehnt sich, wie gesehen, an vielfigurige, ebenfalls männlich besetzte Gelagedarstellungen in Grabreliefs an¹¹⁹, unterscheidet sich von diesen aber markant dadurch, daß die vielfigurige Festgesellschaft nicht in gleichmäßig auf die Klinen verteilter Reihung auftritt, sondern in einzelne Figuren und Figurengruppen aufgesplittert ist. Die einzelnen Protagonisten unterscheiden sich dabei voneinander in ihrer Positionierung im Raum (vor, auf oder hinter den Klinen), in ihren Posituren (aufrecht oder vornübergekippt stehend, gelagert oder sitzend) und nicht zuletzt in ihrem Habitus. Diese Differenzierung wird durch die Einbeziehung der Dienerschaft noch weitergeführt, indem sich drei Teilnehmer dadurch von ihren Gefährten abheben, daß sie von Sklaven mit verschiedenartigen Dienstleistungen bedacht werden.

Das Bestreben um möglichst weitgehende Differenzierung im Habitus tritt auch in den beiden anderen Bildern deutlich zutage. Im Gesangs-Bild haben die drei Gelagerten lediglich gemeinsam, daß sie sich mit dem linken Arm auf das Klinenpolster stützen, unterscheiden sich aber ansonsten in jeder Hinsicht: Die Körper erscheinen in drei jeweils unterschiedlichen Ansichten, die Köpfe sind in drei verschiedene Richtungen gewandt, und mit dem nicht aufgestützten, zur Bewegung freien Arm agieren die drei Männer jeweils in ganz verschiedener Weise. Dasselbe trifft auch auf die noch erkennbaren männlichen Gelagerten im Tanz-Bild zu.

Zu fragen ist, ob und inwieweit mit dieser Differenzierung das Bestreben einhergeht, einzelne Figuren auch in ihrem Aussehen zu individualisieren.

Hierbei ist zunächst festzustellen, daß die meisten männlichen Gelageteilnehmer dasselbe typisierte, zeitlos-jugendliche Gesicht und dieselbe füllige, wohlfrisierte Haarkappe aufweisen¹²⁰, sich also in ihrem Erscheinungsbild nicht signifikant voneinander unterscheiden. Aus der Reihe fallen diesbezüglich nur zwei Figuren: im Ankunfts-Bild der kahlköpfige Mann, der, in seinen Mantel gehüllt, im Hintergrund steht, und im Gesangs-Bild der auf der rechten Kline Gelagerte, der sich durch sein schütteres Haar von seinen Gefährten abhebt.

Die individuelle Kennzeichnung dieser beiden Figuren hat die Vermutung aufkommen lassen, es handele sich um Porträts derselben Person und dabei wohl am ehesten um den Hausherrn der Casa del Triclinio selbst, der sich auf diese Weise in seinem Triclinium habe ver-

¹¹⁷ Hierzu: Blümner a. O. (Anm. 112) 405 ff.; J. H. D'Arms in: B. Bergmann – Chr. Kondoleon (Hrsg.), *The Art of Ancient Spectacle*, Symposium Washington 1996 (1999) 301 ff., bes. 302. 311 ff. (mit Quellen und weiterer Lit.); E. Stein-Hölkeskamp, *Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte* (2005) 131 ff.

¹¹⁸ Blüten: R. Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius* (1993) 112 f. – Kränze: Blümner a. O. (Anm. 112) 400 mit Anm. 15 (mit Quellen).

¹¹⁹ s. o. S. 334 ff.

¹²⁰ Zur Ähnlichkeit mit claudischen Männerfrisuren: Fröhlich 227.

ewigen lassen¹²¹. Dagegen ist einzuwenden, daß in dem hageren, passiven Alten des Ankunfts-Bildes und dem in körperlicher Blüte stehenden, sich sehr vital gebärdenden Mann des Gesangs-Bildes schwerlich dieselbe Person erkannt worden sein kann. Daß hier jeweils Porträtähnlichkeit angestrebt war, erscheint zwar durchaus möglich, sollte aber nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden¹²².

Da sich die Differenzierung im körperlichen Erscheinungsbild auf diese beiden Einzelfiguren beschränkt und – bei der Größe des Bildes auch kaum verwunderlich – nicht über die allgemeine Andeutung von Alterszügen hinausgeht, läßt sich die individuellere Kennzeichnung zwanglos als ein rein bildimmanentes Phänomen erklären. Dahinter könnte einfach die Absicht stehen, das in diesen Bildern insgesamt sehr ausgeprägte Bemühen um Variierung bei der Darstellung der männlichen Protagonisten wenigstens in zwei Fällen auch in der Angabe von Alterszügen zu artikulieren, um auf diese Weise zu zeigen, daß sich die jeweilige Festgesellschaft aus Vertretern verschiedener Altersstufen zusammensetzt.

G. Rollenzuweisungen: Klingenplatz und Habitus

Die Absicht bei der differenzierten Darstellung der männlichen Hauptfiguren lag offenkundig nicht darin, diese in ihrem Aussehen individuell erkennbar zu machen, sondern darin, sie in ihrem Habitus voneinander zu unterscheiden. Dies führt weiter zu der Frage, ob diese Differenzierung nicht in einzelnen Fällen dergestalt weitergeführt ist, daß einzelnen Figuren bestimmte Rollen innerhalb der gemalten Festgesellschaften zugewiesen sind.

Wie aus den Schriftquellen gut bekannt, gab es beim römischen Gelage feste Regeln, nach denen die maximal neun Teilnehmer auf den Klingen platziert wurden¹²³. Auf den drei U-förmig aufgestellten Klingen waren es zwei Plätze, die eine besonders herausgehobene Rolle spielten (s. hierzu Abb. 2). Der Etikette zufolge war die – von der Raummitte aus gesehen – linke Kline (*lectus imus*) dem Gastgeber und seiner Familie vorbehalten, wobei dem Hausherrn selbst der obere, am Kopfende befindliche Platz (*locus summus*) zukam. Der nächstfolgende Platz, der untere (*locus imus*) auf der mittleren Kline (*lectus medius*), war den Quellen zufolge der Ehrenplatz (*locus consularis* oder *locus praetorius*), welcher besonders wichtigen Gästen zugewiesen wurde; der Ehrengast hatte auf diese Weise nicht nur, am Fußende der Kline lagernd, besonders viel Bewegungsfreiheit, sondern konnte vor allem gut mit dem benachbarten Gastgeber kommunizieren.

Angesichts der hohen Wertigkeit, die der Zuweisung des Klingenplatzes beim römischen *convivium* zukam, liegt es also nahe zu prüfen, ob nicht bei einigen Figuren die Platzierung

¹²¹ So B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana* (1977) 330; Fröhlich 227; Clarke 243. – Anders Herbig 24, der den allein liegenden Sänger im Gesangs-Bild für den Hausherrn hielt.

¹²² Anders Clarke 242f. mit der kaum begründbaren These, der Auftraggeber habe es auch bei den übrigen Figuren darauf abgesehen, »to portray people he knew within the scene«: So, wie im Ankunfts-Bild der im Hintergrund stehende Ältere den Hausherrn selbst vorstelle, handele es sich auch bei den anderen Männern um Porträts von Zeitgenossen. – Was die Hausherrn-Identifizierung betrifft, ist im Falle des Ankunfts-Bildes im übrigen kaum einsichtig, weshalb man gerade den Gastgeber als Ankömmling dargestellt haben sollte.

¹²³ Die Hauptquelle zur Verteilung der Klingenplätze ist Plut. *symp.* 1,3 p. 619B–F. – Zu den zahlreichen kaiserzeitlichen Quellen mit ausführlicher Analyse: J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer*² (1886) 302ff. mit Abb. (Klinenschema mit Platzverteilung); H. Blümner, *Die römischen Privataltertümer*³, *HdAW* IV 2,2 (1911) 387ff. mit Abb. 57. Vgl. hierzu jüngst U. Fellmeth, *Brot und Politik. Ernährung, Tafelluxus und Hunger im antiken Rom* (2001) 87ff. mit Abb. 18; *Der Neue Pauly* XII 1 (2002) 807f. s.v. *Triclinium* (P. Schmitt-Pantel); Clarke 223ff. mit Abb. 129; Dunbabin 38ff. mit Abb. 21; Stein-Hölkeskamp a. O. (Anm. 117) 101ff. mit Abb. 2.

auf den Klinen als darstellerisches Mittel eingesetzt wurde, um sie in ihrer Rolle zu spezifizieren. Diese Möglichkeit ist gerade bei den Bildern aus der Casa del Triclinio durchaus einzukalkulieren, da diese ja, wie gesehen, in sehr viel weitergehendem Maße, als es bei thematisch verwandten Wandbildern der Fall ist, auf zeitgenössische Vorstellungen von Gelagekultur Bezug nehmen.

Die Annahme, in den Bildern aus der Casa del Triclinio seien einzelne Gelageteilnehmer mittels absichtsvoller Plazierung in einer Sonderrolle bezeichnet, ist bereits ansatzweise geäußert worden, und zwar bezüglich des in die Hände klatschenden Mannes im Tanz-Bild, in dem man gelegentlich einen Ehrengast erblickt hat¹²⁴. Dieser Mann befindet sich innerhalb der vielköpfigen Teilnehmerschaft auf ebenjenem Platz, der beim *convivium* Ehrengästen vorbehalten war, und zugleich hebt er sich von seinen Nachbarn dadurch auffallend ab, daß er als einzige Figur seine Aufmerksamkeit den künstlerischen Darbietungen im Vordergrund zuwendet und seinem Entzücken auch lebhaftesten Ausdruck verleiht. Das Zusammenspiel von Plazierung und Gebaren berechtigt somit zu der Vermutung, daß hier die Zuweisung des Klinenplatzes als Mittel zur Rollendifferenzierung eingesetzt wurde, indem man auf dem als solchen bekannten Ehrenplatz eine Figur darstellte, deren besonderes Gewicht daraus hervorgeht, daß sie die bei dem gemalten Gelage gebotenen Annehmlichkeiten ausdrücklich honoriert. Diese Deutung läßt sich allerdings nur für das Ankunfts-Bild begründen, da nur hier beide Kriterien zusammentreffen: sowohl der Habitus eines besonders auffällig artikulierten Wohlbefindens als auch die eindeutige Angabe des Klinenplatzes, und zwar dergestalt, daß auf der mittleren Kline mehrere Figuren lagern und somit der *locus consularis* als solcher überhaupt erkennbar ist¹²⁵.

H. Spezifizierung: Die Rolle des Gastgebers

Schaut man sich – zunächst ganz unabhängig von der Plazierung auf den Klinen – an, in welcher Weise die Protagonisten miteinander in Interaktion treten bzw. aus dem Bild heraus agieren, so fallen zwei Figuren auf, die sich von ihren Gefährten besonders deutlich unterscheiden.

Im Gesangs-Bild nimmt der auf der linken Kline gelagerte Mann – innerhalb des gesamten Zyklus – dadurch eine Sonderstellung ein, daß er sich sowohl körperlich als auch verbal explizit an den Bildbetrachter wendet: mit der aus dem Bild heraus in den Raum ergehenden Aufforderung *faci(a)tis vobis suaviter*¹²⁶. Von seinen miteinander kommunizierenden Gefährten hebt er sich zugleich dadurch ab, daß nur er über eine vorzeigbare und dementsprechend in Szene gesetzte Partnerin verfügt und als deren stolzer Besitzer gegenüber seinen Geschlechtsgenossen besonderes Gewicht erhält.

Auch im Ankunfts-Bild unterscheidet sich der auf der linken Kline lagernde Mann deutlich von seinen Gefährten, indem er sich auffallend anders verhält. Während jene entweder gerade eingetroffen sind (die beiden Sitzenden auf der linken und der mittleren Kline sowie

¹²⁴ So Mau 245; F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei IV. Nuovi scavi* (1896) 27; Sampaolo 818 zu Abb. 47; Clarke 244f.

¹²⁵ Im Gesangs-Bild verleiht der auf der mittleren Kline lagernde Sänger zwar ebenfalls seinem Behagen lebhaften Ausdruck, doch unterscheidet er sich hierin nicht von seinen Nachbarn. Vor allem aber befindet er sich allein auf der Kline, so daß der genaue Liegeplatz nicht angegeben ist. – Im Ankunfts-Bild wiederum ist der Mann, der auf der mittleren Kline Platz nimmt, eine in ihrem Habitus ausgesprochen unauffällige Figur.

¹²⁶ Zur Zuweisung dieses Satzes s. o. S. 314f.

der Ältere im Hintergrund) oder aber sich zechend bzw. trunken mit sich selbst beschäftigen (der Trinker auf der rechten Kline und der Taumelnde vorne rechts), ist er die einzige Figur, die sich – abgesehen von den Dienern – intensiv um eine andere bemüht: um den links sitzenden Ankömmling, dem er den Arm um die Schulter gelegt hat und den er ins Gespräch zieht.

Diese beiden verhaltensauffälligen Figuren im Gesangs- und im Ankunfts-Bild lagern jeweils am oberen Ende der linken Kline, also auf eben jenem Platz, der der Etikette zufolge beim Gelage dem Gastgeber zukam¹²⁷. Die Möglichkeit, daß diesen beiden Figuren innerhalb des jeweiligen Geschehens die Rolle des Gastgebers zugewiesen sein könnte, ist bislang nie in Erwägung gezogen worden¹²⁸, doch liegt diese Vermutung aufgrund des exzeptionellen, wenn auch jeweils anders gearteten Gebarens der beiden Figuren sehr nahe.

Im Ankunfts-Bild spricht für die Deutung als Gastgeber vor allem, daß der betreffende Mann, indem er sich als einziger Gelageteilnehmer um einen anderen kümmert, explizit als Altruist ausgewiesen ist. Aber auch der einzigartige Umstand, daß nur hier eine sitzende und eine gelagerte Figur auf einer Kline miteinander kombiniert sind, läßt sich dahingehend verstehen, daß der bereits auf seinem Klinienplatz etablierte Gastgeber einen noch nicht endgültig positionierten Gast in Empfang nimmt. Hinzu kommt die erklärungsbedürftige Tatsache, daß gerade im szenischen Umfeld der linken Kline und nur hier verschiedene, dabei aber keiner zeitlichen Einheit untergeordnete Handlungen miteinander verbunden sind: einerseits die gerade erfolgte Ankunft des Sitzenden und andererseits die im Fluß befindliche Unterhaltung mit seinem Nachbarn¹²⁹. Die additive Zusammenfassung dieser beiden zeitlich voneinander unabhängigen Handlungen in einer Figurengruppe läßt sich mit der besonderen Absicht erklären, hier in möglichst umfassender Weise die Qualitäten des Gastgebers herauszustellen, der sich nicht nur direkt – und dabei zugleich körperlich und verbal –, sondern auch indirekt, nämlich mittels der beiden aufmerksamen Diener, um seinen Gast kümmert. Wie sehr es darauf ankam, die intensiven Bemühungen um den auf der linken Kline Platz nehmenden Gast mittels der Darstellung mehrerer Dienstleistungen zu veranschaulichen, zeigt sich auch darin, daß nur hier der in den anderen Bildern obligatorische, reichgedeckte Tisch in der Bildmitte weggelassen wurde – zugunsten des Kellners, der dem betreffenden Gast einen Trunk reicht. Diese Besonderheiten machen, zusammengenommen, die Annahme sehr wahrscheinlich, daß dem auf der linken Kline gelagerten Mann die Rolle des – an seinem Klinienplatz und seinem Verhalten erkennbaren – Gastgebers zugemessen ist.

Auch im Gesangs-Bild läßt sich die augenfällige Sonderrolle des am Kopfbende der linken Kline Lagernden gut mit der Rolle des Gastgebers verbinden, der hier freilich in ganz anderer Weise in Erscheinung tritt, indem er sich nämlich nicht an einen gemalten Gefährten, sondern an den Betrachter des Bildes wendet. Die Aufforderung, es sich bequem zu machen, ergeht von ebenjener Figur hinaus in den Raum, die mit der Trinkschale in der Linken, mit der auffallend hervorgehobenen Blumengirlande um den Oberkörper und mit der besitzergreifenden Präsentation einer attraktiven Gefährtin, also in mehreren Aspekten sehr anschaulich vorführt, was mit der wohlgelaunten, an den Bildbetrachter ergehenden Aufforderung *faci(a)tis vobis suaviter* gemeint ist.

¹²⁷ Das Tanz-Bild ist im linken Bilddrittel zu schlecht erhalten, um die Figuren auf der linken Kline hinreichend beurteilen zu können.

¹²⁸ Der Figur des Gastgebers hat man bislang stets anhand anderer Kriterien, namentlich über individuelle Porträtzüge, auf die Spur zu kommen gesucht; s. o. mit Anm. 121. 122.

¹²⁹ Hierzu s. o. S. 318f.

Diese an die Vertrautheit realer Plazierungsgewohnheiten anknüpfende Rollenspezifizierung findet freilich ganz auf der Ebene der Bilder selbst statt. Der Gastgeber ist in beiden Fällen nicht durch distinktive körperliche Merkmale als individuelle Persönlichkeit, etwa als der die Bilder in Auftrag gebende Besitzer der Casa del Triclinio, kenntlich gemacht, sondern er wird durch Klinenplatz und Habitus lediglich in seiner Rolle bezeichnet, die er innerhalb der jeweiligen gemalten Festgesellschaft einnimmt.

Wichtig ist zu betonen, daß es sich hierbei um einzeln eingesetzte Realitätszitate handelt¹³⁰. So entspricht etwa auch die Liegerichtung der Figuren in den Bildern keineswegs konsequent der Gepflogenheit, mit dem Oberkörper und aufgestütztem linken Arm zum Kopfende der Kline und mit dem Unterkörper zu deren Fußende hin zu liegen (s. Abb. 2): Im Ankunfts- wie im Gesangs-Bild ist dies jeweils nur bei den auf der linken Kline gelagerten Figuren der Fall, wogegen die übrigen Gelagerten den Unterkörper dorthin ausgestreckt haben, wo in Wirklichkeit – vom Bildbetrachter aus jeweils rechts – das Kopfende der Kline zu erwarten wäre. Das Gesangs-Bild zeigt sehr deutlich, daß es nicht auf die realitätsgetreue Darstellung der Lagerungspositionen ankam, sondern primär darauf, die drei männlichen Hauptfiguren ins Zentrum des symmetrisch komponierten Bildes zu rücken und hierbei die beiden auf der mittleren und rechten Kline gelagerten Männer in lebhafter Interaktion darzustellen.

Die Darstellungen bewegen sich ganz auf der Ebene einer imaginierten Wirklichkeit. Das zentrale Motiv, zu dessen möglichst überzeugender Veranschaulichung die diversen Realitätszitate eingesetzt sind, ist die Gastfreundschaft, die der zweimal als solcher kenntliche Gastgeber seinen *amici* angedeihen läßt: auf der Bühne des – um Petron zu zitieren – *patris familiae triclinium*¹³¹.

V. DIE BILDER IM RAUM: BILDTHEMA UND RAUMFUNKTION

A. Inhaltliche Vernetzung? Die Gelagebilder und die benachbarten Horen

Zu fragen ist nun, wie die drei Bilder in die Gesamtausstattung dieses Tricliniums eingebunden sind und ob sich hinter ihrer Verteilung auf die einzelnen Wände bestimmte Regeln erkennen lassen.

Hierzu gibt es bislang zwei alternative Thesen. Der einen, bereits von A. Sogliano in der Erstpublikation begründeten Vermutung zufolge zeigen die Bilder ein Gelage in drei verschiedenen Stadien, wobei das Tanz-Bild den Beginn, das Gesangs-Bild den Höhepunkt und das Ankunfts-Bild das Ende darstelle¹³². Dagegen hat man bereits zu Recht eingewandt, daß die Gelage jeweils in unterschiedlichem Ambiente stattfinden und daß sich die Teilnehmerschaft jeweils unterschiedlich zusammensetzt¹³³. Gegen eine zeitliche Sequenz spricht überdies, daß selbst innerhalb des Ankunfts-Bildes die verschiedenen Handlungen keiner über-

¹³⁰ Auf der linken, realiter dem Gastgeber und seiner Familie zukommenden Kline nimmt im Ankunfts-Bild ein Gast Platz und lagert im Gesangs-Bild die weitgehend entblößte Gefährtin, die in ihrem Status nicht spezifiziert ist.

¹³¹ Petron. 31,7.

¹³² Sogliano 50; Guida Ruesch 391 Nr. 1810–1812; B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana* (1977) 329f. – Für die umgekehrte Reihenfolge votierte O. Elia, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli* (1932) 107 Nr. 289–290: Das Ankunfts-Bild stelle den Beginn, das Tanz-Bild wegen des Betrunkenen auf der mittleren Kline das Ende des Festes dar.

¹³³ J. Ward-Perkins – A. Claridge in: *Pompeii A.D. 79. Treasures from the National Archaeological Museum, Naples, with Contributions from the Pompeii Antiquarium and the Museum of Fine Arts, Boston*, Ausstellungskat. Boston (1978) 198 zu Nr. 244, 245; Fröhlich 223; Sampaolo 798; Clarke 241.

greifenden zeitlichen Einheit unterliegen und sich somit nicht auf eine bestimmte Phase eines Gelages fixieren lassen¹³⁴.

Alternativ hierzu postulierten J. Ward Perkins und A. Claridge, die Bilder seien auf die in den Seitenfeldern dargestellten Horen zu beziehen und schilderten verschiedene zu unterschiedlichen Gelegenheiten abgehaltene Gelage¹³⁵.

Im rechten Feld der Südwand, neben dem Fenster zum Peristyl, erscheint zunächst die nach links, also zum Fenster hin gewandte Hore des Sommers mit ihren üblichen Attributen, Ährenbündel und Sichel (hierzu s. Abb. 2)¹³⁶. Zwei weitere weibliche Flügelfiguren rahmen, einander zugewandt, das Tanz-Bild an der Westwand: im linken Feld eine attributlose Gestalt mit geblähtem Mantel, welche im Ausschlußverfahren als Hore des Herbstes gedeutet wird¹³⁷, und im rechten Feld die Hore des Frühlings, mit einem flachen Korb in der Linken und möglicherweise einem Tier in der Rechten¹³⁸. Im linken Feld der Nordwand folgte sodann eine kaum noch erhaltene Figur in langem Gewand und mit einem entlaubten Zweig in der Hand, also die Hore des Winters (Abb. 3)¹³⁹.

Die Abfolge Sommer – Herbst – Frühling – Winter läßt keine interne, inhaltlich begründbare Reihung erkennen, aber auch keine Abstimmung auf die benachbarten Gelagebilder: Selbst wenn man die variierende Hintergrundgestaltung und Bekleidung der Gelageteilnehmer als jahreszeitlich bedingt zu interpretieren versucht, korrespondieren die drei Gelagedarstellungen nicht mit den jeweils benachbarten Horen¹⁴⁰; ungeachtet dessen, daß das bei einer solchen Lesung als winterlich anzusehende Ankunfts-Bild von gar keiner Hore flankiert wird¹⁴¹.

Hingegen fällt auf, daß sich die vier Horen im rückwärtigen Teil des Tricliniums versammeln und sich hier, von der Mitte der Rückwand ausgehend, symmetrisch auf die angrenzenden Seitenfelder verteilen. Sie umfassen damit ebenjenen Bereich, in dem einst die U-förmig aufgestellten Klinen standen, und stellen hier einen eigenen thematischen Bezugsrahmen her, in den von den drei Gelagebildern lediglich das in der Mitte der Rückwand befindliche Tanz-Bild eingebunden war¹⁴².

Den Horen kommt also durchaus eine Bedeutung bei der Raumausstattung zu, denn sie setzen, ebenso wie die Gelagebilder, in der Mittelzone der – ansonsten konventionell gestal-

¹³⁴ s. o. S. 317 ff.

¹³⁵ Ward-Perkins – Claridge a. O. (Anm. 133) 198; Fröhlich 223.

¹³⁶ Sampaolo 816 Abb. 43, 44; H. Eristov in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica*, Congr. Bologna 1995 (1997) 62, 64. – Beschreibungen der einzelnen Horen, wie sie nach der Freilegung des Raumes zu sehen waren, finden sich bei Mau 248 f.

¹³⁷ Sampaolo 818 Abb. 46; Eristov a. O. (Anm. 136) 62, 64.

¹³⁸ Sampaolo 818 Abb. 48; Eristov a. O. (Anm. 136) 61 ff. Abb. 3 (Umrißzeichnung). Die Hore des Frühlings tritt in der Regel mit einem Korb und einem Hasen auf, s. ebenda 63 f.

¹³⁹ Eristov a. O. (Anm. 136) 61 f. 64 Abb. 4 (Umrißzeichnung); vgl. die kurze Beschreibung bei Mau 249.

¹⁴⁰ Skeptisch bereits Sampaolo 798. – Überdies ist zwischen den Gelagedarstellungen des Tanz- und des Gesangs-Bildes kein jahreszeitlicher Unterschied auszumachen.

¹⁴¹ Zudem gehörte zum ursprünglichen Bestand wahrscheinlich noch eine weitere, im nachträglich durchbrochenen rechten Feld der Nordwand (hierzu s. o. Anm. 18) plazierte Figur, bei der es sich in Analogie zu der Victoria, die mit Kranz und Palmzweig im später zugefügten rechten Feld der Ostwand auftritt (s. Sampaolo 816 Abb. 42), wohl ebenfalls um eine Flügelfigur handelte, die dann allerdings, wegen Überschreitung der Vierzahl, keine Hore gewesen sein kann.

¹⁴² Diese Akzentuierung des Klinenbereiches findet ihre Entsprechung in dem seit dem Zweiten Stil zu beobachtenden Phänomen, mittels einer hierarchischen Differenzierung in der Wanddekoration die hintere, für die Aufstellung der Klinen vorgesehene Raumzone vom vorderen Raumbereich abzusetzen: s. hierzu J.-A. Dickmann, *domus frequentata*. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus (1999) 215 ff. 334 ff.

teten – Wände inhaltliche Akzente. Sie sind dabei nicht als Einzelfiguren in eine stringente Reihe gebracht, sondern als Gruppe eingesetzt: offenbar zu dem Zweck, innerhalb des Raumes den funktional zentralen Klinenbereich herauszuheben, indem sie, diesen symmetrisch umfassend, eine Überzeitlichkeit evozierende Atmosphäre erzeugen¹⁴³.

B. Die raumfunktionale Positionierung der Gelagebilder

Auch die drei Gelagebilder selbst liefern, wie gesehen, keine Anhaltspunkte dafür, daß die Anordnung in der Reihenfolge Tanz-, Gesangs- und Ankunfts-Bild nach internen inhaltlichen Gesichtspunkten, etwa im Sinne einer zeitlichen Sequenz, erfolgt wäre. Hingegen ergeben sich, ebenso wie bei den Horen, Indizien dafür, daß bei ihrer Verteilung auf die einzelnen Wände raumfunktionale Überlegungen eine Rolle spielten (zum folgenden s. Abb. 2).

Das im Zentrum der Rückwand plazierte Tanz-Bild befand sich einst über der mittleren der drei Klinen, so daß man in diesem Fall die gemalten Klinen in derselben Anordnung erblickte wie die realen Klinen davor. Einen Anhaltspunkt dafür, daß der Betrachter dazu ermuntert werden sollte, Parallelen zu ziehen, liefert auch das Bild selbst: durch den Umstand, daß in der auffallenden Nebeneinanderstellung des leibhaftigen und des statuarischen »stummen Dieners« Ausstattungsluxus und Lebenswirklichkeit explizit parallel gesetzt sind¹⁴⁴. In ähnlicher Weise muß sich der Betrachter des Bildes dazu animiert gefühlt haben, beim Anblick der realen Klinen und des dahinter sichtbaren Bildes die Grenze zwischen imaginer und realer Wirklichkeit zu überschreiten.

Das Tanz-Bild ist weiterhin das einzige, in welchem ein sich vor der Klinengruppe vollziehendes Geschehen zum Hauptthema gemacht ist. Nur hier schließen sich die vor dem Tisch agierenden bzw. stehenden Figuren zu einer zusätzlichen, dem Tisch-Bereich vorgelagerten Bildebene zusammen, wobei die vom Rücken sichtbare Tänzerin, die den optischen Bezugspunkt für das im Hintergrund im Halbkreis gelagerte Publikum abgibt, die um den Tisch herum arrangierte Figurenkomposition zum Betrachter hin abschließt. Indem sich die Interaktion ganz zwischen den im Hinter- und im Vordergrund befindlichen Personen, also ganz innerhalb des Bildes selbst abspielt, wird der Betrachter – im Gegensatz zu den beiden anderen Bildern – gewissermaßen auf Distanz gehalten. Zugleich tritt nur in diesem Bild das Publikum als vielfigurige, eng zusammengeschlossene Gruppe auf. Mit der inneren Abgeschlossenheit der Szenerie hängt es wohl auch zusammen, daß nur hier der Betrachter weder durch Beischriften noch durch Graffiti angesprochen wird; abgesehen davon, daß das nahe Herantreten und damit genaue Betrachten dieses Bildes durch die davorstehende Kline ohnehin erschwert wurde.

Das Gesangs-Bild war im Zentrum derjenigen Wand zu sehen, auf die der Blick des vom Peristyl her Eintretenden zuerst fiel und die überdies durch das gegenüberliegende Fenster am besten beleuchtet war. Dieses Bild war frei zugänglich, so daß man herantreten und sowohl die malerischen Details studieren als auch die aufgemalten Beischriften lesen konnte, und dabei vor allem die zentrale Botschaft *faci(a)tis vobis suaviter*. Die Aufforderung, es der gemalten Festgesellschaft nachzutun und es sich auf den Klinen bequem zu machen, erging

¹⁴³ Allenfalls erscheint es bei der Hore des Sommers, die neben dem Fenster plazierte ist und auf dieses zufliegt, denkbar, daß hier ein Bezug zu dem Ausblick auf den bepflanzten Garten intendiert war.

¹⁴⁴ Hierzu s. o. S. 339.

also von eben demjenigen Bild aus an den Besucher, welches im Zugangsbereich zu den realen Klinen zu erblicken war.

Das Ankunfts-Bild schließlich befand sich nicht nur dem zum Peristylhof führenden Haupteingang des Raumes am nächsten, sondern war ursprünglich direkt neben einer – zum angrenzenden Gang (t) führenden – Tür zu erblicken¹⁴⁵. In diesem am weitesten von den Klinen entfernten Bild spielt, im Gegensatz zu den beiden anderen Bildern, das Mobiliar (der fehlende Tisch) nur eine geringe Rolle, und das Ambiente ist hier als weit geöffneter Innenraum spezifiziert. Der gemalte Hintergrund mit einer Wand links und einer Eingangsöffnung rechts entsprach dabei der tatsächlichen Situation an der Ostwand und mag durchaus in Parallele zu dieser gesetzt worden sein. Doch abgesehen davon: Wichtiger scheint der Umstand zu sein, daß das Bild in seiner inhaltlichen Akzentsetzung, dem Eintreffen von Gästen, auf die Durchgangsfunktion des vorderen, beim Eintreffen und Verlassen des Tricliniums frequentierten Raumbereiches Bezug nimmt. Die nur in diesem Bild anzutreffenden Graffiti stammen wohl von einem Besucher des Tricliniums, der sich bei eingehender Betrachtung des Bildes, sehr wahrscheinlich gelegentlich eines hier veranstalteten Gelages, zu diesen Kommentaren animiert fühlte¹⁴⁶.

Die drei Bilder liefern, jedes für sich, deutliche Anhaltspunkte dafür, daß sowohl bei ihrer Konzipierung als auch bei ihrer räumlichen Verteilung die Absicht eine Rolle spielte, sie in die optische Strukturierung dieses Tricliniums einzubeziehen. In allen drei Fällen wird der Betrachter, auf jeweils unterschiedliche Weise, dazu aufgefordert, Parallelen zu der tatsächlichen Raumsituation herzustellen. Die Bilder definieren einzelne Raumbereiche nach ihrer Funktion: den Eingangsbereich, den Zugangsbereich zu den Klinen und den Klinenbereich selbst, wobei sie sich in ihrer jeweiligen inhaltlichen Akzentuierung an der Position des Besuchers orientieren.

VI. DIE BILDER IM HAUS: DER HAUSHERR UND SEIN UMFELD

A. Allgemeine soziale Stratifizierung

Leider geben die erhaltenen Zeugnisse aus der Casa del Triclinio keine Auskunft darüber, wem das Haus in den letzten Jahrzehnten vor dem Untergang Pompejis gehörte, und so ist unbekannt, wer die malerische Ausstattung des Tricliniums in den 50er Jahren des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Auftrag gab¹⁴⁷. Immerhin läßt sich aber anhand verschiedener Indizien wenigstens das soziale Milieu eingrenzen, in dem sich der- bzw. diejenigen Eigentümer bewegten, die das Haus nach der Ausgestaltung des im rückwärtigen Teil gelegenen Raumtrakts besaßen. Anhaltspunkte liefern die Größe und Struktur des Hauses, die Anzahl und Größe repräsentativerer Räume sowie eine Reihe von Graffiti, die in die Säulen und Pfeiler des Peristyls eingeritzt sind.

¹⁴⁵ Hierzu s. o. Anm. 18.

¹⁴⁶ Zu dem analogen Phänomen, Graffitizeichnungen auf freien Wandflächen im Triclinium oder Oecus anzubringen, s. M. Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (2001) 102ff. Diese Zeichnungen entstanden zum Teil offenbar gelegentlich der in diesen Räumen abgehaltenen Gelage. – Zur Sitte, Bilder mit eingeritzten Benennungen und Kommentaren zu versehen, s. ebenda 83f.

¹⁴⁷ Zur Datierung der Dekoration des Tricliniums s. o. mit Anm. 19.

Die Casa del Triclinio gehört mit einer Gesamtfläche von ca. 500 m² und mit der Verfügung über ein Atrium und ein Peristyl durchaus zu den repräsentativeren Wohnhäusern in Pompeji, dabei aber keineswegs zur Spitzengruppe¹⁴⁸. Von den größten, der städtischen Elite zuweisbaren Häusern unterscheidet sie sich dadurch, daß bei der räumlichen Strukturierung die Möglichkeiten sichtlich begrenzt waren. Dies zeigt sich in dem unregelmäßigen Hausgrundriß, in der nur eingeschränkt symmetrischen Anlage der Räume (vor allem seitlich des Atriums) und auch darin, daß der Peristylhof lediglich auf drei Seiten Portiken besitzt (Abb. 1). Den begrenzten räumlichen Möglichkeiten entspricht es auch, daß mit dem Triclinium (r) nur ein einziger für das Abhalten von Gelagen ausgestatteter Raum vorhanden ist.

Es handelt sich um eines jener mittelgroßen Häuser, deren Eigentümer, soweit dies in besser bekannten Fällen nachweisbar ist, zu jener begüterten »Mittelschicht« gehörten, die, ohne selbst Zugang zum städtischen *ordo* zu besitzen, durch Handel und Gewerbe zu Wohlstand gekommen war und in den letzten Jahrzehnten vor dem Ende Pompejis das Wirtschaftsleben der Stadt maßgeblich prägte¹⁴⁹.

B. Ein Freund des Hauses: Der *fullo* L. Quintilius Crescens

Diese grobe soziale Stratifizierung läßt sich durch etliche Graffiti bestätigen und präzisieren, die in die Säulen und Pfeiler des Peristylgartens (o) eingeritzt sind¹⁵⁰.

Als Hauptakteur war hier ein gewisser L. Quintilius Cresce(n)s zugange, der sich gleich mehrfach als *fullo*, also Walker bezeichnet: als Angehöriger jenes Berufszweiges, der in entsprechend ausgestatteten Werkstätten mit der zur Textilherstellung notwendigen Festigung von Wollgeweben befaßt war¹⁵¹. Crescens verewigte sich im Peristylhof vor allem durch diverse Grußbotschaften, die sich an ganz verschiedene Adressaten richten.

Am ausführlichsten artikulierte er sich am östlichen Pfeiler der Nord-Portikus, wo sich mehrere Sätze von seiner Hand und dazu auch einige Graffitizeichnungen befinden

¹⁴⁸ Hierzu s. die statistische Auswertung von D. J. Robinson in: S. E. Bon – R. Jones, *Sequence and Space in Pompeii* (1997) 135ff., der, um »the social texture of Pompeii« zu erfassen, insgesamt 939 pompejanische Häuser nach den Kriterien der Grundfläche und der Verfügung über Atrium und Peristyl (als »status architecture«) klassifiziert hat. Die Casa del Triclinio gehört hierbei: a) nach ihrer Grundfläche zu jenen etwa 150 Häusern, die wenigstens 500 m² groß sind (ebenda 137f. mit Abb. 11, 1), und b) nach ihrer Struktur zu jenen 14% der Häuser, die sowohl ein Atrium als auch ein Peristyl besitzen (ebenda 139f. mit Tab. 2). – Unter den vier von Robinson (ebenda 140) nach diesen Kriterien zusammengefaßten Haus-Typen gehört die Casa del Triclinio zum Typ 3, der sich durch folgende Merkmale auszeichnet: »These properties are at least five hundred square metres in area and are likely to have an impluviate atrium. Larger dwellings often have a peristyle with only two or three colonnades.« Hiervon grenzt sich nach oben die Spitzengruppe (Typ 4) mit den der städtischen Oberschicht zuzuweisenden Häusern ab, die eine Grundfläche von mindestens 800 m² haben und in der Regel ein Atrium mit Impluvium und ein vierseitiges Peristyl besitzen, in den größten Häusern auch mehrere Atria und Peristyle. – Zu der in der Größe vergleichbaren, in der letzten Phase von einem Weinhändler bewohnten Casa del Moralista (III 4,2–3) s. u. mit Anm. 193, 194.

¹⁴⁹ Hierzu s. P. Zanker, *Pompeii. Stadtbild und Wohngeschmack* (1995) 200ff. mit Abb. 111–113 (Grundrißvergleiche). – Zur Casa dei Casti Amanti, in der in den letzten Jahren Pompejis eine Bäckerei eingerichtet wurde, s. o. mit Anm. 62, 63; zur Casa del Moralista, die in den letzten Jahren einem Weinhändler gehörte, s. u. mit Anm. 193, 194.

¹⁵⁰ Zum Peristyl: Sampaolo 797ff. mit Abb. 14, 27–29. – Zu den Graffiti im Peristyl: CIL IV Suppl. 2 Nr. 4100–4120.

¹⁵¹ Zum Walker-Handwerk: H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern* I² (1912) 173ff.; *Der Neue Pauly* XII (2002) 382f. s. v. Walken, Walker (A. Pekridou-Gorecki).



Abb. 16. Pompeji, Casa del Triclinio, Graffiti im Garten (o)

(Abb. 16)¹⁵². Gegrüßt werden hier – im unteren Teil – zum einen die *fullones* von nah und fern; unmittelbar daneben befinden sich drei Zeichnungen: zwei langnasige Spottbilder sowie die Umrißzeichnung eines Kopfes¹⁵³. Darüber grüßt Crescens die *fullones* und »seine Eule«: Die Eule war das Markenzeichen der Fullonen¹⁵⁴, und passenderweise befindet sich unmittelbar neben dem betreffenden Gruß die Ritzzeichnung einer Eule, der ein anderer Schreiber wiederum die Erläuterung »es ist eine Eule« beifügte¹⁵⁵.

Weitere Grüße hinterließ Crescens an den Säulen der West-Portikus, die man passierte, wenn man sich vom vorderen zum rückwärtigen Teil des Hauses und namentlich zum Triclinium begab. Gegrüßt wird hier zum einen der *caupo*, also der »Wirt«¹⁵⁶. Sodann werden – noch einmal – die *fullones* und die Eule »besungen«, wobei auch diese Botschaft mit einer gezeichneten Eule ergänzt ist¹⁵⁷. In vier weiteren Graffiti grüßt Crescens, jeweils mit dem Zusatz *fullo*, verschiedene Einwohnerschaften: die Pompejaner selbst, dazu die Surrentiner, Salinienser und Stabianer¹⁵⁸. In einer weiteren Mitteilung verkündet er offenbar, hier – also

¹⁵² Umzeichnung der dortigen Schriftzüge und Zeichnungen bei Langner a. O. (Anm. 146) 116 Abb. 65.

¹⁵³ *Cresces fullonibus | hic et ub(i)q(ue)*: CIL IV Suppl. 2 Nr. 4120. – Zu den Zeichnungen: Langner a. O. (Anm. 146) 115f. zu Nr. 254. 255 Taf. 12 (die beiden Spottbilder); Nr. 476 Taf. 24 (der Kopf).

¹⁵⁴ *Cresces fullonibus et ululae suae sal(utem)*: CIL IV Suppl. 2 Nr. 4118. – Zur Bedeutung der Eule für die Fullonen: Langner a. O. (Anm. 146) 66 mit Anm. 409. 410.

¹⁵⁵ Zur gezeichneten Eule: Langner a. O. (Anm. 146) 66. 115f. zu Nr. 1731 Taf. 111. – *ulula est*: CIL IV Suppl. 2 Nr. 4118.

¹⁵⁶ CIL IV Suppl. 2 Nr. 4100. Hierzu s. unten.

¹⁵⁷ *Cresces fullonibus | ullulaq(u)e canont*: CIL IV Suppl. 2 Nr. 4112. Mit dem Plural *canont* bezieht Crescens wohl, obwohl nicht explizit erwähnt, einige Gefährten mit ein. – Zur einst hier befindlichen zerstörten Eule: M. Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (2001) 66 zu Nr. 1767.

¹⁵⁸ CIL IV Suppl. 2 Nr. 4102 (*Pompeiani*). 4103 (*Surrentini*). 4106 (*Salinienses*). 4109 (*Stabiani*).

in der Casa del Triclinio – »wiedergeboren« worden zu sein¹⁵⁹. Schließlich erscheint Crescens' Name noch mehrfach allein, ohne weiterführende Bemerkungen¹⁶⁰.

Ansonsten finden sich hier noch die für sich stehenden Namen weiterer männlicher Personen, zu denen sich aber nicht mehr sagen läßt, als daß in einigen Fällen die griechische Herkunft des Namens auf Sklaven – und dann am ehesten auf Hausbedienstete – oder Freigelassene deutet¹⁶¹.

Das Fullonen-Gewerbe spielte im Wirtschaftsleben Pompejis eine bedeutende Rolle, wie mehrere hier freigelegte Walkereien zeigen¹⁶². Diese Werkstätten, die von sehr unterschiedlicher Größe sind, wurden nach Ausweis der epigraphischen Befunde offenbar größtenteils von Freigelassenen, zum Teil aber wohl auch von Freigeborenen oder, wie auch belegt, von Sklaven betrieben¹⁶³. Die pompejanischen *fullones* waren als *collegium* organisiert und traten als Kollektiv vor allem mit der Empfehlung einzelner Kandidaten bei Wahlen in Erscheinung, ohne allerdings selbst solche aufzustellen¹⁶⁴; daß ein *fullo* eine politische Karriere einschlug, ist in Pompeji nur in einem Fall sicher belegt¹⁶⁵. Die Graffiti des Crescens bezeugen sehr eindrucksvoll, über welch ausgeprägtes kollektives Identitätsbewußtsein die *fullones*, auch jenseits ihres tagespolitischen Engagements, verfügten.

Ob L. Quintilius Crescens ein Freigeborener oder Freigelassener war, ist – auch wenn das *cognomen* eher auf einen Freigelassenen zu deuten scheint – nicht sicher zu entscheiden, da seine Person nur aus diesen Graffiti bekannt ist und deren Namensangaben keinen direkten

¹⁵⁹ L. Quintilius Cresces fullo hic regnatus est: CIL IV Suppl. 2 Nr. 4107. – Als Partizip Passiv zu *regno* wäre *regnatus est* nur schwer zu verstehen: W. O. Moeller, *The Wool Trade of Ancient Pompeii* (1976) 88 übersetzt »... Crescens ... was ruled here« und beantwortet die Frage »How was he ruled?« dergestalt, daß es sich bei dem »ruler« wohl um den das Fest leitenden *rex bibendi* handle, der dem Crescens möglicherweise zu viel Wasser in den Wein getan habe, worüber dieser sich in dem Graffito zu beklagen veranlaßt gesehen habe. Für eine solch elaborierte Deutung bietet der kurze Satz freilich keine Anhaltspunkte. – Insofern ist *regnatus est* wohl eher in dem von F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei IV. Nuovi scavi* (1896) 26, favorisierten Sinne zu verstehen: »Evidentemente *regnatus est* è la forma arcaica di *renatus est*«; so auch Mau 250 und Sogliano 798. – Jedenfalls ist in beiden Fällen als Inspirationsquelle der frohgemuten Bekundung eines der in diesem Hause veranstalteten Gelage zu vermuten.

¹⁶⁰ CIL IV Suppl. 2 Nr. 4104, 4113, 4115, 4117.

¹⁶¹ CIL IV Suppl. 2 Nr. 4095 (Longinus), 4101 (Dindymaeus, Antenor), 4105 (Narcissus), 4110, 4111, 4116 (Seletiollus), 4119 (Primus; der aufwendig schraffierte Name befindet sich am östlichen Pfeiler der Nord-Portikus zwischen den erwähnten Grüßen des Crescens, s. Langner a. O. [Anm. 157] 116 Abb. 65), 4121, 4122 (Campanus). – Zur Häufigkeit griechischer *cognomina* bei ehemaligen Sklaven s. W. Jongman, *The Economy and Society of Pompeii* (1988) 243 (mit weiterer Lit.).

¹⁶² Zu den Walkereien in Pompeji: H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I*² (1912) 183 ff.; T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome V: Rome and Italy of the Empire* (1959) 261 f.; Moeller a. O. (Anm. 159) 41 ff.; Jongman a. O. (Anm. 161) 155 ff., bes. 165 ff.; E. W. Leach, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples* (2004) 250 ff.

¹⁶³ Hierzu s. Jongman a. O. (Anm. 161) 172 ff., bes. 177, 271 f.

¹⁶⁴ Zu dem *collegium fullonum*: P. Castrén, *Ordo populusque Pompeianus* (1975) 115 f.; Jongman a. O. (Anm. 161) 167 ff.

¹⁶⁵ Eine politische Karriere ist, wie Jongman a. O. (Anm. 161) 172 ff. überzeugend gezeigt hat, für Pompeji nur im Fall des L. Veranius Hypsaeus sicher belegt: Dieser war offenbar der Inhaber der großen *fullonica* VI 8,20 (zu diesem Haus und dem mit Darstellungen des Walkerhandwerks bemalten Pfeiler aus dem als Werkstatt dienenden Peristylhof s. Fröhlich 229 ff.; PPM IV [1993] 604 ff. [V. Sampaolo]; Clarke 112 ff. [jeweils mit Abb.]) und brachte es zweimal zum *duovir*. – Im Falle des *fullo* Vesonius Primus hingegen ist eine politische Laufbahn sehr zweifelhaft, weil unsicher ist, ob dieser tatsächlich, wie häufig postuliert, mit dem als Magistrat bezeugten M. Vesonius identisch ist; hierzu s. Jongman a. O. 174 f.

Hinweis auf seinen Status geben¹⁶⁶. Jedenfalls gehörte er nicht zur Schar der Sklaven, die die Hauptarbeit in den pompejanischen *fullonicae* verrichteten.

Der Umstand, daß Crescens offenkundig ein häufigerer Gast in der Casa del Triclinio war, deutet darauf, daß er zum engeren Freundeskreis des damaligen Besitzers dieses Hauses zählte; und so ist weiter anzunehmen, daß er innerhalb des breitgefächerten sozialen Spektrums der pompejanischen *fullones* zu den wohlhabenderen Vertretern dieses Berufszweiges gehörte, vielleicht gar selbst eine solche Werkstatt betrieb.

Als ein Ort der Muße, an dem man sich länger aufhielt, war der Peristylgarten, wie zahlreiche andere Befunde aus Pompeji zeigen, ein bevorzugter Ort für die Anbringung von Graffiti¹⁶⁷. Die Graffiti aus der Casa del Triclinio entsprechen in ihrem Charakter ganz dem an derartigen Aufenthaltsorten anzutreffenden Spektrum. Unter den Zeichnungen sind generell Köpfe und Tiere bevorzugte Motive, und die verbalen Bekundungen bestehen auch sonst häufig aus Namen und Grüßen, die von Bediensteten, Bewohnern des Hauses oder von Gästen hinterlassen wurden¹⁶⁸. Solche, vor allem in Peristylhöfen anzutreffenden Grußbotschaften wollten, wie M. Langner aufgezeigt hat, durchaus gelesen werden und hatten häufig wohl eine ähnliche Funktion wie moderne Gästebücher¹⁶⁹.

Ungewöhnlich ist indes, daß sich eine einzelne Person derart häufig verewigte, wie dies der *fullo* L. Quintilius Crescens tat. Seine Graffiti deuten darauf, daß zu seiner Zeit in der Casa del Triclinio ein intensives gesellschaftliches Leben gepflegt wurde. Der seinerzeitige Hausherr pflegte offenkundig weitreichende soziale Kontakte, die, wie die Grüße an Auswärtige zeigen, über Pompeji hinausreichten und unter denen ein stolzer Angehöriger des Walkergewerbes eine wortführende Rolle spielte.

C. Die Graffiti und die Gelagebilder: Der Hausbesitzer in seiner Rolle als *caupo*

Einer der in die Säulen des Hofes geritzten Graffiti ist auch in Hinblick auf das angrenzende Triclinium von Interesse: die Grußbotschaft FVLLO CRESC(n)S COPONISAL(utem)¹⁷⁰.

Dieser Satz, in dem Crescens den *caupo*, also den »Wirt« grüßt, hat in der Forschung erhebliche Irritationen ausgelöst und Anlaß zu der Vermutung gegeben, die Casa del Triclinio sei – zumindest in der letzten Phase – kein Wohnhaus, sondern eine *caupona* gewesen¹⁷¹. Da-

¹⁶⁶ Zur Familie der Quinctilii: Castrén a. O. (Anm. 164) 212 Nr. 330 (Nr. 330,2: L. Quintilius Crescens, *fullo*). – Der Umstand, daß das *cognomen* Crescens bei den überlieferten Vertretern der patrizischen *gens* *Quin(c)tilia* nicht anzutreffen ist (s. RE XXIV 1 [1963] 894 ff. s. v. Quinctilius), könnte eher auf einen Freigelassenen deuten. Allgemein zu diesem Thema und der Schwierigkeit, bei *tria-nomina*-Nennungen aus dem *cognomen* allein auf den Status des Betreffenden zu schließen, s. Jongman a. O. (Anm. 161) 241 ff. (mit Lit.).

¹⁶⁷ M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (2001) 108 ff. – Das Peristyl der Casa del Triclinio zählt zu jenen, bislang ca. 40 größeren (d. h. über 90 m² großen) Peristylhöfen in Pompeji, in denen Graffitizeichnungen zu finden sind; s. ebenda 108 mit Anm. 692.

¹⁶⁸ Ebenda 21 ff. 108 ff.

¹⁶⁹ Ebenda 24 f. 110.

¹⁷⁰ CIL IV Suppl. 2 Nr. 4100.

¹⁷¹ M. Della Corte, Case ed abitanti di Pompei³ (1965) 128 f.; W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii I (1979) 177. 179; H. Eschebach, Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji (1993) 130; A. Varone in: L. Franchi dell'Orto (Hrsg.), Ercolano 1738–1988, Convegno Internazionale Ravello – Ercolano – Napoli – Pompei 1988 (1993) 629. – Skeptisch: Fröhlich 227 f.; Sampaolo 798; Clarke 239 f. – Unentschieden: Langner a. O. (Anm. 167) 115 mit Anm. 734; Dunbabin 59.

gegen spricht aber eindeutig die bauliche Struktur des Hauses: Die Casa del Triclinio entspricht in ihrer Raumdisposition – mit den um Atrium und Peristyl gruppierten Räumen – vollkommen der gängigen Struktur pompejanischer *domus*¹⁷² und kann auch in der letzten Phase Pompejis nur als Wohnhaus gedient haben. Der als *caupo* Titulierte kann somit niemand anderes sein als der damalige Besitzer des Hauses, der hier in seiner Rolle als Gastgeber angesprochen wird.

Der *caupo*-Graffito selbst ist nicht genauer datierbar, doch ergibt sich immerhin ein indirekter Hinweis aus dem Umstand, daß die frohgelante Rühmung des »Wirtes« sicherlich von der Teilnahme an einem Gelage inspiriert wurde. Als dessen Schauplatz wiederum kommt, da sich die Grußbotschaft am Zugangsweg zum rückwärtigen Teil des Hauses befindet, nur das dort gelegene Triclinium (r) in Betracht, so daß der Graffito sehr wahrscheinlich eingeritzt wurde, nachdem das Triclinium in den 50er Jahren seine dauerhafte, danach nur noch marginal ausgebesserte malerische Ausgestaltung erhalten hatte. Dieser Gelageraum war ganz offenkundig das Zentrum des regen gesellschaftlichen Lebens, welches in den Jahrzehnten bis 79 n. Chr. in der Casa del Triclinio herrschte.

Unklar ist zwar, ob der Hausbesitzer, unter dessen Anleitung das Triclinium ausgestaltet wurde, mit dem von Crescens angesprochenen Gastgeber identisch ist; wenn der Graffito erst kurz vor dem Untergang Pompejis angebracht worden wäre und sich zwischenzeitlich ein Besitzerwechsel vollzogen hätte, wäre dies nicht der Fall. Doch unabhängig davon, wer genau zu Crescens' Zeit hier zum Gelage lud: Entscheidend ist, daß der damals als Veranstalter fungierende Hausherr die Wandgestaltung und dabei natürlich vor allem die programmatisch zentralen Mittelbilder als seinen Vorstellungen von Gelagekultur entsprechenden Raumschmuck ansah. Der Hausherr wird in dem *caupo*-Graffito in ebenjener Rolle angesprochen, in welcher er sich im angrenzenden Triclinium seinen Gästen präsentierte.

Wie groß der zeitliche Abstand zwischen der Ausmalung des Tricliniums und der Entstehung der Graffiti war, ist für deren Zeugniswert unerheblich. Der *caupo*-Graffito gibt vielleicht keine Auskunft über die Zeit unmittelbar nach der Entstehung der Mittelbilder im Triclinium, in jedem Fall aber über den Zeitraum, als man mit ihnen lebte. Der Graffito ist ein beredtes Zeugnis dafür, daß das in den drei Gelagebildern so deutlich artikulierte Bemühen des damaligen Hausherrn, sich als guter Gastgeber in Szene zu setzen, seine Wirkung nicht verfehlte und – zumindest bei dem schreibfreudigen Stammgast Crescens – auf ausgesprochen positive Resonanz stieß.

D. Eine andere Bilderwelt: Die Mittelbilder im Cubiculum (u)

»Die durchweg schlichte Ausstattung der Casa del Triclinio, in der sich nur wenige figürliche Tafelbilder befinden, läßt vermuten, daß der Besitzer kein sonderlicher Kunstliebhaber war und auf Eleganz und Luxus wenig Wert legte. Statt Repliken berühmter Meisterwerke, die zu intellektueller Reflexion hätten anregen können, hat er in seinem Triclinium vordergründig realistische Szenen anbringen lassen, die der unmittelbaren Selbstrepräsentation dienten. Ausgeführt hat die Szenen aber ein erfahrener Figurenmaler.«¹⁷³

¹⁷² Zur Struktur pompejanischer Atriumhäuser: A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (1994) bes. 38 ff.; J.-A. Dickmann, *domus frequentata*. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus (1999) bes. 299 ff.

¹⁷³ Fröhlich 229.

Dieses Psychogramm entspringt einer weitverbreiteten und bei der Deutung pompejanischer Wandbilder immer wieder anzutreffenden Denkfigur: der zuversichtlichen Annahme, aus der Art der Wandgestaltung ließe sich eine Art intellektuelles Persönlichkeitsprofil des Auftraggebers erstellen. Dahinter steht die tiefverwurzelte Vorstellung eines diametralen Gegensatzes zwischen »idealisierenden«, namentlich mythologischen Sujets einerseits und lebensweltlich-»realistischen« Bildthemen andererseits: Während Bilder der ersteren Gruppe von umfassender Bildung, gehobenen intellektuellen Ansprüchen und einer dementsprechend reflektierenden Weltsicht zeugten, verrate sich in der Wahl alternativer Sujets geistige Anspruchslosigkeit¹⁷⁴.

Angesichts des Umstandes, daß den Gelagebildern aus der Casa del Triclinio der Ruch des Banalen anhaftet, ist es nun ein besonders schöner Zufall, daß sich ausgerechnet in diesem Haus eine Raumgestaltung erhalten hat, in der thematisch ein gänzlich anderer Ton angeschlagen wird, und zwar in dem benachbarten Cubiculum (u). Dieser Raum ist, neben dem Triclinium (r), der einzige repräsentativere und aufwendiger ausgemalte Raum im rückwärtigen Trakt des Hauses (Abb. 1); er ist von dem Triclinium nur durch einen schmalen Gang getrennt und öffnet sich gleichfalls mit einem Fenster auf den südlich angrenzenden Peristylgarten¹⁷⁵.

Die heute fast völlig zerstörte Wanddekoration des Cubiculus zeigt neben dem Fenster zum Hof eine Landschaftsdarstellung, eine sogenannte »Sakrallandschaft«. In den zentralen Bildfeldern der übrigen Wände erscheint jeweils ein Paar, welches aus einer sitzenden und einer stehenden Figur besteht, wobei Musikinstrumente oder ein sinnierender Habitus auf intellektuelle Betätigung hinweisen. Da die stehenden Figuren jeweils weiblichen Geschlechts sind, werden die Sitzenden als prominente griechische Geistesschaffende gedeutet, die sich in

¹⁷⁴ Wie tief verwurzelt die Vorstellung eines grundsätzlichen Gegensatzes zwischen mythologischen und anderen Bildern ist, zeigt sich vielleicht am deutlichsten darin, daß diese polarisierende Vorstellung selbst dann durchschlägt, wenn Mythenbilder ausdrücklich nicht als Ausweis einer gehobenen literarischen Bildung interpretiert werden. Ein Beispiel hierfür ist R. Ling in: O. Murray – M. Tecusan (Hrsg.), *In vino veritas* (1995) 247: »The dining-room ... receives one of the finest decorations in the house, and the mythological picture, often adapted from a Greek »old master«, is the most costly and prestigious form of representational painting. The less prestigious subjects ... derive from the dining-rooms of more modest houses, whose owners could not afford the luxury of a mythological picture.« Ling wendet sich zwar ausdrücklich dagegen, aus Mythenbildern hochgebildete Hausherren zu erschließen (ebenda 249f., bes. 250 mit dem Bekenntnis: »I conclude, therefore, by taking an »agnostic« line on the decorations of Roman *triclinia* ... «), geht aber, ebenso wie seine Gegenpartei, davon aus, daß die Entscheidung für mythologische oder andere Sujets einen jeweils anders strukturierten Auftraggeber voraussetze, nur daß bei ihm »Reichtum« – anstelle von »Bildung« – als distinktives Auftraggeber-Merkmal gilt. – Abgesehen von der Frage, wieso die Anfertigung eines gängigen, in Musterbüchern vorgebildeten Mythenbildes eigentlich kostspieliger gewesen sein soll als die eines anderen Sujets: Es ist schon erstaunlich, wie schwer es offenkundig fällt, bei der Betrachtung von Mythenbildern nicht sofort »gehobene Bildung« und/oder »Reichtum« zu assoziieren: wobei bemerkenswert ist, daß diese beiden Merkmale wie selbstverständlich im Verein auftreten. – Es fehlt zwar durchaus nicht an kritischen Einwänden gegen das Verfahren, aus den häuslichen Wandbildern Rückschlüsse auf den Bildungsstand der Auftraggeber zu ziehen, doch beziehen sich solche Stellungnahmen bislang lediglich auf die Mythenbilder: s. etwa P. Zanker in: *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998* (1999) 43f. Die Mahnung, die Mythenbilder diesbezüglich nicht zu überschätzen, ist freilich nur der erste Schritt; der zweite bleibt noch zu tun: die Verwandtschaft mit nicht-mythologischen Bildern zu untersuchen und aufzuzeigen, daß letztere nicht grundsätzlich anders auszuwerten sind.

¹⁷⁵ Zum Cubiculum (u): Sampaolo 798. 818ff. Abb. 49–57.

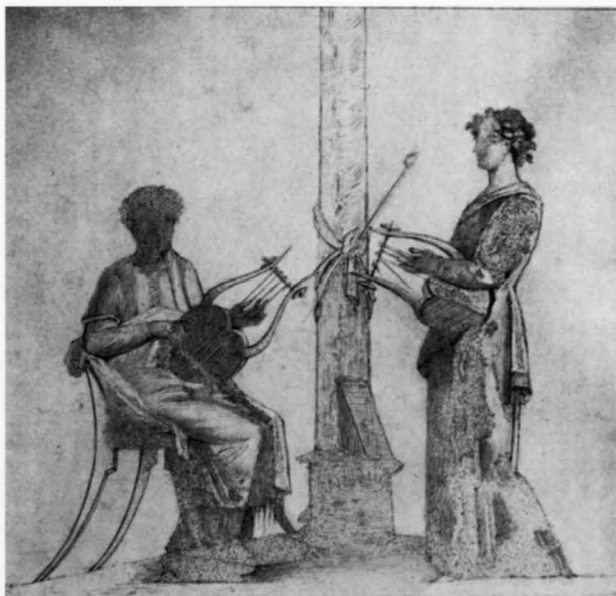


Abb. 17. Pompeji, Casa del Triclinio, Triclinium (r),
Mittelbild der Ostwand des Cubiculus (u)

Gesellschaft inspirierender Mädchen befinden: Pindar und Korinna (Abb. 17), Sokrates und Diotima und schließlich Sappho und eine Schülerin¹⁷⁶.

Die drei Bilder gehen offenbar auf frühhellenistische, auch anderswo überlieferte Vorbilder zurück und schließen sich in diesem Raum, so K. Schefold, zu einem »kostbaren Dichterszyklus« zusammen, der sich durch »eine besonders gelehrte Note« auszeichnet¹⁷⁷.

Die Wanddekoration gehört dem späteren Dritten Stil an und ist nach W. Ehrhardt wohl in caliguläische Zeit, also in die Jahre um 40 n. Chr. zu datieren¹⁷⁸. Der zeitliche Abstand zwischen der Dekorierung des Cubiculus und derjenigen des – im frühen Vierten Stil ausgemalten – Tricliniums kann also nur wenige Jahre betragen haben. Entscheidend aber ist, daß nach der Ausgestaltung des Tricliniums beide Räume von denselben Bewohnern benutzt wurden und ihre Wandmalereien Bestandteile derselben häuslichen Bilderwelt waren. Das Cubiculum (u) war wegen seiner hervorgehobenen Lage und aufwendigen Dekoration sicher dem Hausherrn vorbehalten, d. h., hier wohnte in den zwei bis drei Jahrzehnten vor dem Untergang Pompejis – unabhängig von einem möglichen Besitzerwechsel – dieselbe Person, die im benachbarten Triclinium zum Gelage lud.

Der Befund zeigt, daß der oder die letzten Besitzer der Casa del Triclinio in den beiden repräsentativsten Räumen des Hauses mit thematisch sehr verschiedenen Bildern lebten. Die unmittelbare Nachbarschaft beider Wanddekorationen zeigt in aller nur wünschenswerten

¹⁷⁶ K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1962) 94f. Taf. 58,1 (Ostwand: Pindar und Korinna, beide mit Kithara); Taf. 58,2 (Westwand: Sappho [verhüllt und sinnierend vor einem Gebäude sitzend] und Schülerin); Taf. 58,4 (Nordwand: Diotima [sich entschleiern] vor [dem nicht erhaltenen] Sokrates); Sampaolo 819ff. Abb. 50 (Diotima). 51. 52 (Pindar und Korinna). 57 (Sappho und Schülerin).

¹⁷⁷ Schefold a. O. (Anm. 176) 94f.

¹⁷⁸ W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros* (1987) 82f. Abb. 202–205.

Deutlichkeit, wie problematisch das Unterfangen ist, aus der Themenwahl Rückschlüsse auf die intellektuellen Ansprüche und das geistige Niveau des Hausbesitzers zu ziehen; andernfalls müßte man in diesem Fall zu zwei völlig gegensätzlichen Ergebnissen gelangen.

Die Mittelbilder im Cubiculum zeigen klar, daß als Erklärungsmodell für die Themenwahl im Triclinium eine grundsätzliche Abneigung gegen alles Geistige ausscheidet. Der Grund für die Wahl verschiedenartiger Mittelbilder im Triclinium und im Cubiculum kann nur in der unterschiedlichen Funktion und Zugänglichkeit beider Räume gelegen haben. In beiden Fällen wurden die Bilder offenbar gleichermaßen als adäquater, der jeweiligen Raumfunktion angemessener Wandschmuck angesehen, ohne daß diejenigen, die mit diesen Bildern lebten, irgendeinen Widerspruch zwischen den thematischen Kontrastprogrammen empfanden.

E. Die Zeugnisse zu dem/den letzten Besitzer/n der Casa del Triclinio

Über das Bildungsniveau des Auftraggebers der drei Gelagebilder läßt sich also mangels methodischer Zugriffsmöglichkeiten nichts aussagen: außer vielleicht, daß nichts auf signifikante Abweichungen – ob nach oben oder unten – vom durchschnittlichen, wie auch immer beschaffenen Bildungsgrad eines mittelständischen Pompejaners deutet.

Nimmt man alle verfügbaren und relevanten Indizien zusammen, dann läßt sich aber immerhin ansatzweise etwas darüber erfahren, wie der oder die letzten Hausbesitzer – d. h. derjenige Besitzer, der um 50/60 n. Chr. die Ausmalung des Tricliniums veranlaßte, und, falls es in der Zeit bis 79 n. Chr. zu einem Besitzerwechsel kam, dessen Nachfolger, der/die sich mit derselben Bilderwelt identifizierte/n – ihre Rolle innerhalb des von ihnen unterhaltenen gesellschaftlichen Beziehungsgeflechtes definierten:

1. Der oder die letzten Besitzer der Casa del Triclinio pflegten offenbar ein sehr aktives gesellschaftliches Leben und luden den Kreis ihrer *amici* recht häufig (die zahlreichen Graffiti im Hof) zum abendlichen Gelage.
2. Dabei war es ihnen ein zentrales Anliegen, sich ihren *amici* als gute Gastgeber zu präsentieren. Dieses Anliegen spielte in ihrem Selbstverständnis offenkundig eine derart große Rolle, daß es in der Ausstattung des repräsentativsten Raumes des Hauses zur zentralen Botschaft gemacht wurde (die Beischrift *faci(a)tis vobis suaviter*) und die programmatisch wichtigen Mittelbilder dazu genutzt wurden, die eigenen Vorstellungen von Gelagekultur den hier verkehrenden Gästen dauerhaft vor Augen zu führen.
3. Ihnen war an einer intensiven, durchaus auch Spuren hinterlassenden Kommunikation mit ihren *amici* gelegen. So, wie man die zum Gelage geladenen Gäste in den Mittelbildern des Tricliniums ausdrücklich dazu aufforderte, es sich wohl sein zu lassen, wurde es umgekehrt offenkundig auch begrüßt, wenn die Adressaten hierauf sichtbar reagierten und sich in Schrift (die verbalen Graffiti im Ankunfts-Bild und im Peristylhof) und Bild (die Graffitizeichnungen im Hof) entsprechend verewigten.

VII. VERBINDUNGSSTRÄNGE: DIE GELAGEBILDER AUS DER CASA DEL TRICLINIO UND DIE AUSSTATTUNG ANDERER POMPEJANISCHER TRICLINIA

Zu fragen ist schließlich, welcher Stellenwert den drei Gelagebildern aus der Casa del Triclinio im Vergleich mit der malerischen Ausgestaltung anderer pompejanischer Triclinia zukommt und was sich aus ihnen für das Verständnis thematisch verwandter Wandbilder gewinnen läßt.

A. Gelagedarstellungen und Mythenbilder

Angesichts dessen, daß in den zentralen Bildfeldern pompejanischer Triclinia mythologische Themen bei weitem dominieren¹⁷⁹, stellt sich die Frage, welche Bedeutung dem Umstand zuzumessen ist, daß man sich im Falle der Gelagedarstellungen für nicht-mythologische Mittelbilder entschied.

Diese Frage verliert ihre vermeintliche Brisanz, wenn man von der verbreiteten Vorstellung abrückt, zwischen mythologischen und anderen Bildthemen bestünde eine unüberbrückbare Kluft¹⁸⁰. Der erste Schritt zu deren Überbrückung ist bereits getan worden, indem man aufzuzeigen begonnen hat, wie sehr die mythische Vorstellungswelt in lebensweltlichen Diskursen verankert war: Neuere Untersuchungen zum Umgang mit Mythenbildern in der römischen Wohnkultur haben überzeugend dargelegt, daß die von Mythen geprägte häusliche Bilderwelt nicht als eine realitätsferne ›Gegenwelt‹ zu interpretieren ist, sondern als eine Phantasie- oder ›Überwelt‹, deren Funktion in der Überhöhung und Bereicherung der täglichen Lebenswelt bestand¹⁸¹.

Bei dieser Diskussion sind nicht-mythologische Bilder allerdings bislang noch nicht in den Blick genommen worden¹⁸². Gerade die Gelagebilder sind nun aber durchaus geeignet, das Verhältnis zwischen Lebenswelt und Mythos genauer zu beleuchten, denn an ihnen läßt sich aufzeigen, daß von den sogenannten ›Alltagsszenen‹ ein direkter, in mehreren Stufen nachvollziehbarer Weg zu mythologischen Bildern führt (zum folgenden s. Abb. 18).

¹⁷⁹ Diesen bekannten Sachverhalt hat Ling (a. O. [Anm. 174] 239 ff., bes. 247 mit Abb. 7) auch statistisch untermauert: Unter den bei ihm zusammengestellten 137 Triclinia zeigen 69 Räume in den zentralen Bildfeldern rein mythologische Szenen; in acht Räumen finden sich mythologische Themen in Kombination mit anderen Sujets (›landscape or genre‹); und in etlichen weiteren Fällen sind mythologische Szenen oder Einzelwesen als Nebenthemen anzutreffen. Die Gelagedarstellungen sind in dieser Statistik in der kleinen, vornehmlich aus Genreszenen bestehenden Restgruppe »miscellaneous subjects« untergebracht: »This leaves fifteen rooms with miscellaneous subjects, of which the most important are genre scenes (including banquets and religious ceremonies, some of which feature Cupids or Dionysiac figures) and painted gardens« (ebenda 247). Gegen diese Art der Kategorisierung ließe sich manches einwenden: so vor allem, daß sich mythologische Szenen mitunter nicht sauber von ›Genre‹-Darstellungen trennen lassen, sondern die Grenzen zwischen den Gruppen fließend sind: hierzu s. unten.

¹⁸⁰ Hierzu s. o. Anm. 174.

¹⁸¹ S. Muth, *Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur* (1998) bes. 291 ff. 305 ff.; Zanker in: *Proceedings a. O.* (Anm. 174) 40 ff.; ders. in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (2000) 419 ff. (423 ff. mit dem Hinweis, daß in den pompejanischen Mythenbildern negative oder kritische Elemente, die auf die Kompensierung unbefriedigender Alltagserfahrungen oder die Verdrängung tabuisierter Bedürfnisse deuten könnten, weitgehend fehlen).

¹⁸² s. etwa Zanker in: *Proceedings a. O.* (Anm. 174) 47, der zu Recht dafür plädiert, Bilderwelt und Lebenswelt als zwei voneinander klar geschiedene Bereiche zu betrachten, innerhalb der Bilderwelt aber nicht weiter differenziert: Zur Stützung der These, daß »alle Bezüge zum wirklichen Leben im Haus ... aus der Bilderwelt verbannt« seien, werden die pompejanischen Gelagebilder zusammenfassend als »griechische Gelageszenen mit Hetären« bezeichnet und – als geschlossene Gruppe – in derselben Entfernung von der Lebenswelt angesiedelt wie die Mythenbilder. Die sog. Alltagsszenen werden hierbei völlig ausgeblendet. – Vgl. auch ders. in: *Gegenwelten a. O.* (Anm. 181) 421 ff., wo sich die vertraute Opposition »realistische Alltagsszenen« (421: »wenn man das Bildrepertoire der pompejanischen Wandmalerei ... durchsieht, fällt sogleich auf, daß die konkrete Lebenswelt etwa in Gestalt von realistischen Alltagsszenen in aller Regel ebenso ausgeschlossen bleibt wie die Welt des Kaisers und des Staates«) versus »Szenen griechischer Hetäengelage« (426, zu den Bildern aus dem Triclinium der Casa dei Casti Amanti) findet.

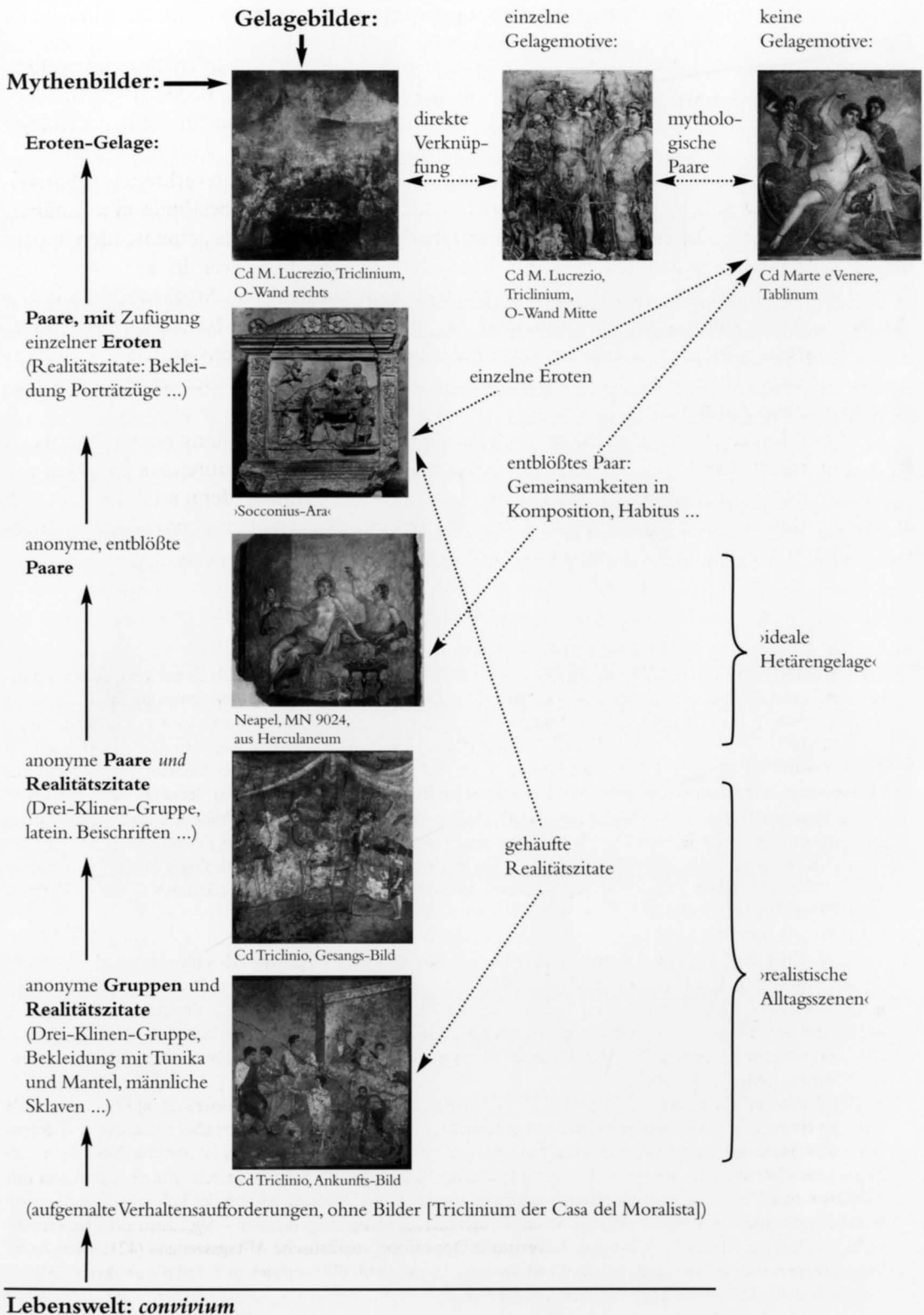


Abb. 18. Die pompejanischen Gelagebilder zwischen Lebenswelt und Mythenbildern

Wenn man zuzugestehen bereit ist, daß sogenannte »Alltagsszenen« – so wie jede andere Darstellung in der römischen Kunst – ihre eigene Wirklichkeit konstruieren, dann gehören die Bilder aus der Casa del Triclinio in denselben Bereich einer eigenständigen, von der Lebenswelt klar abgegrenzten Bilderwelt wie andere Gelagebilder auch.

Innerhalb dieser Bilderwelt stehen solche Gelagebilder der Erfahrung von Lebenswirklichkeit am nächsten, in denen, so wie im Ankunfts-Bild aus der Casa del Triclinio, mittels einer Häufung von Realitätszitaten (hier: der Darstellung dreier Klingen, mit Tunika und Mantel bekleideter Männer, männlicher Sklaven etc.) vergleichsweise deutlich, d. h. in einer größeren Zahl von Einzelmotiven, auf spezifische zeitgenössische Vorstellungen von Gelagekultur Bezug genommen wird.

Solchen Darstellungen durchaus eng verwandt sind jene üblicherweise als »ideale Hetären-gelage« separierten Gelagebilder, in denen als Protagonisten anonyme Paare auftreten und in denen Bildformeln wie körperliche Entblößung oder ein räumlich unbestimmtes Ambiente eine weitergehende Entfernung von der Lebenswirklichkeit anzeigen¹⁸³. Daß der Übergang zu den zuvor genannten Bildern fließend ist, zeigt besonders deutlich das Gesangs-Bild aus der Casa del Triclinio, welches in der Kombination von Realitätsverweisen (drei Klingen, lateinische Beischriften etc.) mit wirklichkeitsfernen Motiven (Entblößung, Hintergrundgestaltung etc.) eine Zwischenstufe darstellt.

An die Bilder anonymer Liebespaare schließen sich sodann solche Darstellungen von Paaren an, bei denen ein einzelner Eros, als Verkörperung des Liebesverlangens, hinzutritt und damit in den Bereich der Mythenwelt überleitet. Ein bekanntes Beispiel aus der frühen Kaiserzeit ist der aus Rom stammende Grabaltar des Q. Socconius Felix, dessen Relief ein auf einer Kline zum Mahl gelagertes und von mehreren Sklaven bedientes Paar zeigt, dem oberhalb der Lagerstatt ein Eros zufliegt¹⁸⁴. Dieses und andere ähnliche Grabreliefs sind hinsichtlich des gehäuften Einsatzes von Realitätszitaten – die Gelagerten zeigen Porträtzüge und sind vollständig bekleidet – wiederum einer Darstellung wie dem Ankunfts-Bild aus der Casa del Triclinio verwandt.

Die isoliert eingesetzte Figur des Eros leitet direkt zu Darstellungen solcher Gelage über, die von Erosen selbst (oder anderen mythologischen Kollektiven wie Pygmäen) abgehalten werden¹⁸⁵.

Diese Erotengelage können wiederum direkt, an derselben Wand, mit den Darstellungen prominenter mythologischer Paare kombiniert sein. Das bekannteste Beispiel ist die Ostwand des Tricliniums (16) der Casa di M. Lucrezio in Pompeji (IX 3,5), wo das großformatige Hauptbild mit der Darstellung des betrunkenen, auf Priapus gestützten Hercules und der Omphale von zwei kleinformatigen Erotengelagen in den Seitenfeldern gerahmt wird

¹⁸³ Auch in diesen Bildern finden sich durchaus zeitgenössische Motive: Wie Dunbabin 54. 56 gezeigt hat, begegnen in einigen den Gelagebildern aus der Casa dei Casti Amanti verwandten Bildern Gefäßformen, die offenkundig auf Tafelgeschirr der frühen Kaiserzeit rekurrieren. – Zu Realitätsbezügen in den Bildern aus der Casa dei Casti Amanti s. auch die weiterführenden Erörterungen von M. Roller, *AJPh* 124, 2003, 389 ff. 411 ff.

¹⁸⁴ Rom, Via Quattro Fontane 15: F. W. Goethert, Grabara des Q. Socconius Felix, *AntPl* 9 (1969) 79 ff. Taf. 50; E. E. Schmidt in: Mansel'e Armagan. *Mélanges Mansel* I (1974) 603 f. Taf. 194; LIMC III (1986) s. v. Eros/Amor, Cupido 62 (N. Blanc – F. Gury); D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms (1987) 108 Nr. 852 Taf. 45; Dunbabin 114 f. mit Anm. 30 Abb. 64.

¹⁸⁵ Diese Gelagedarstellungen weisen wiederum in wesentlichen Einzelmotiven eine enge Verwandtschaft zu Wandbildern mit anonymen Gelageteilnehmern auf; hierzu s. Dunbabin 60.



Abb. 19. Pompeji, Casa di M. Lucrezio, Ostwand des Tricliniums (16)

(Abb. 19)¹⁸⁶. Diese Bilder sind thematisch eng aufeinander bezogen: Die Erotengelage nehmen – sowohl in der Akzentuierung des Erotischen als auch in der Visualisierung ausgelassener Trunkenheit – direkt auf das Hauptbild Bezug, in welchem Rausch, Sinnlichkeit und die jede Norm überschreitende Macht der Liebe gefeiert werden¹⁸⁷.

Über diese thematischen Querverbindungen hinaus lassen sich schließlich auch enge Gemeinsamkeiten zwischen Gelagedarstellungen und solchen Bildern mythologischer Paare feststellen, in denen – anders als im Falle von Hercules und Omphale – das Themenfeld ›Gelage‹ gar keine Rolle spielt. Deutlich ist dies etwa bei der Darstellung von Mars und Venus in dem bekannten Mittelbild aus dem Tablinum der Casa di Marte e Venere in Pompeji (V 9,47)¹⁸⁸: Der sitzende Mars und die sich an ihn schmiegende Venus sind in Entblößung und Habitus ganz ähnlich in Szene gesetzt wie halbnackte anonyme Paare beim Gelage; und zugleich sind die beiden hier eingesetzten Erogen ein verbindendes Element zu jenen lebensweltlichen Gelagedarstellungen, in denen – wie bei dem erwähnten Grabaltar – ebenfalls einzelne Erogen zur Veranschaulichung des gegenseitigen Liebesverlangens zugegen sind.

¹⁸⁶ Neapel, Mus. Naz. Inv. 8992 (Hercules/Omphale), 9207, 9193 (die beiden Erogen-Gelage): LIMC III (1986) s. v. Eros/Amor, Cupido 476 Taf. 711 (das Erotengelage Inv. 9207) (N. Blanc – F. Gury); LIMC VII (1994) s. v. Omphale 29 Taf. 34 (Hercules/Omphale) (J. Boardman); PPM, La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX (1995) 352 ff. Abb. 164–166 (Zeichnungen G. Abbate). 182 (farbige Zeichnung der Ostwand, Abbate); A. Varone in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), I temi figurativi nella pittura parietale antica, Kongr. Bologna 1995 (1997) 150 mit Anm. 7; S. 352 Abb. 4, 5 (die beiden Erogen-Gelage, Farbbabb.); PPM IX (1999) 257 ff. Abb. 171 (Farbzeichnung der Ostwand, Abbate). 191 (Hercules/Omphale). 188. 196 (die Erogen-Gelage).

¹⁸⁷ Zur Rolle von Hercules und Omphale in der römischen Kunst: Verf., Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus (1995) 101 ff. 171 ff.; Muth a. O. (Anm. 181) 226 f.; P. Zanker, RM 106, 1999, 119 ff. (123 Abb. 5; das Mittelbild aus der Casa di M. Lucrezio).

¹⁸⁸ Neapel, Mus. Naz. Inv. 9248, aus Pompeji, Casa di Marte e Venere (VII 9,47), Tablinum, Westwand: LIMC II (1984) s. v. Ares/Mars 376 Taf. 412 (E. Simon); V. M. Strocka in: I temi a. O. (Anm. 186) 129 ff., bes. 129 mit Anm. 7 (jeweils mit weiteren Mars-Venus-Bildern); PPM VII (1997) 370 Abb. 27 (Farbbabb.); A. Dierichs, Erotik in der römischen Kunst (1997) 20 f. Abb. 10 a (Farbbabb.; mit weiteren Mars-Venus-Bildern); P. Zanker in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 45 Taf. 1 a.

Die pompejanischen Gelagebilder sind somit sowohl untereinander als auch mit mythologischen Sujets eng vernetzt. Die fließenden Übergänge zwischen den in ihrer Bildaussage unterschiedlich akzentuierten Gelagebildern erlauben es dabei nicht, diese in zwei voneinander abgrenzbare Gruppen, eine »realistische« und eine »idealisierende«, zu trennen. Hinsichtlich ihres Realitätsgehaltes unterscheiden sich die Gelagedarstellungen nicht als Gruppen, sondern als Einzelbilder voneinander, und dies auch nur durch graduelle Abstufungen: dadurch, daß sie in einer jeweils unterschiedlichen Zahl von Einzelmotiven auf Elemente der lebensweltlichen Erfahrungswelt Bezug nehmen. Nicht die Bilder als Ganzes sind »realistisch« oder »idealisierend« (wenn man diese Begriffe verwenden will), sondern lediglich einzelne Motive; der Unterschied liegt allein darin, daß diese Motive in den einzelnen Bildern in unterschiedlichem Mischungsverhältnis auftreten.

Der Einsatz von Realitätszitaten ist allerdings nur ein Unterscheidungsmerkmal, und zu fragen ist, ob dieses für die antiken Auftraggeber und Bildbetrachter wirklich das primäre und entscheidende Kriterium war.

Der hinsichtlich der Darstellungsabsichten wohl gewichtigere Unterschied zwischen den Gelagebildern liegt, wie oben zu zeigen versucht wurde, darin, daß durch Differenzierungen in der Darstellung der Protagonisten selbst, ihrer Interaktion und im Einsatz zusätzlicher Figuren jeweils unterschiedliche Aspekte des Gelages in den Vordergrund gerückt sind¹⁸⁹.

Die überwiegende Mehrzahl der pompejanischen Gelagebilder stimmt darin überein, daß es sich bei den auf den Klinen gelagerten Protagonisten um Paare handelt. Der Umstand, daß die Fixierung auf Paare – wie auch immer das Verhältnis der Partner zueinander charakterisiert ist – ein gemeinsames Merkmal der sogenannten »Hetärengelage« ist, deutet darauf hin, daß das Hauptinteresse bei der Entscheidung für eine solche Darstellung darin lag, das Thema »Gelage« unter Fokussierung des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern darzustellen.

Mit dieser Darstellungsabsicht ist es offenkundig zu erklären, daß in den betreffenden Bildern Realitätszitate nur vergleichsweise zurückhaltend eingesetzt sind und daß sich statt dessen in größerem Umfang Motive finden, welche von realen Gepflogenheiten abweichen und – insbesondere in der Akzentuierung des Erotischen mittels körperlicher Entblößung – diese Darstellungen näher an die Bilder mythologischer Paare heranrücken, in denen die erotisch aufgeladene Beziehung zwischen den Geschlechtern noch sehr viel deutlicher im Vordergrund steht¹⁹⁰. Diese Darstellungsabsicht würde auch den bemerkenswerten Umstand verständlich machen, daß diejenigen Gelagebilder, in denen ausschließlich Paare auf den Klinen liegen, unabhängig von der jeweiligen Akzentsetzung nicht nur in Triclinia, sondern auch in Cubicula anzutreffen sind¹⁹¹.

Die Bilder aus der Casa del Triclinio nehmen demgegenüber insofern eine Sonderstellung ein, als es sich bei den auf Klinen gelagerten Protagonisten entweder gar nicht (im Ankunfts- und im Tanz-Bild) oder nicht ausschließlich (im Gesangs-Bild) um Liebespaare handelt. Das Thema »Gelage« wird hier nicht unter der gängigen Fokussierung des Nahverhältnisses zwischen Mann und Frau vorgestellt; und damit ist eben jener Aspekt fast völlig ausgeblen-

¹⁸⁹ s. o. S. 337 ff.

¹⁹⁰ Zur Dominanz des Erotischen in pompejanischen Mythenbildern: Zanker in: *Proceedings a. O.* (Anm. 188) 44 ff. (mit weiterer Lit.).

¹⁹¹ Hierzu s. o. mit Anm. 69. 76. 77.

det, der sowohl in den traditionellen Gelagedarstellungen zechender Paare als auch in den Mythenbildern so auffallend dominiert.

Der Auftraggeber in der Casa del Triclinio wollte in den programmatisch wichtigen Mittelbildern seines Tricliniums offenbar anstelle konventioneller – und in entsprechenden Vorlagen leicht verfügbarer¹⁹² – Darstellungen etwas Eigenes haben: nämlich Bilder, mittels derer sich seine Vorstellungen von Gelagekultur direkter, detaillierter und unter konkreterer Bezugnahme auf die Raumfunktion veranschaulichen ließen, als dies mit etablierten Bildentwürfen möglich war.

B. Die Beischriften: Die verbale Einbeziehung des Betrachters

Im Gegensatz zu anderen Gelagebildern steht im Triclinium der Casa del Triclinio nicht das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, sondern ein anderer Aspekt im Zentrum: die Kommunikation zwischen den männlichen Gelageteilnehmern. Diese Akzentuierung tritt nicht nur in der Art der Interaktion zwischen den gemalten Figuren zutage, sondern vor allem in den beigeschriebenen Sätzen.

Diesbezüglich nehmen die Bilder aus der Casa del Triclinio unter den pompejanischen Gelagedarstellungen zwar eine Sonderstellung ein, doch ist dabei zu berücksichtigen, daß das Verfahren, in den zentralen Wandfeldern eines Tricliniums verbale Mitteilungen anzubringen, nicht völlig singulär ist.

Diese Art, den Besucher anzusprechen, ist in dem ungewöhnlich dekorierten Triclinium (12) der Casa del Moralista in Pompeji (III 4,2–3) belegt, welches in den Mittelfeldern anstelle von Bildern aufgemalte Sätze enthält (Abb. 20)¹⁹³. Der Raum entspricht in seiner Größe dem Triclinium der Casa del Triclinio und öffnet sich ebenfalls auf einen Garten; die Wanddekoration gehört ebenfalls dem frühen Vierten Stil an; und eine weitere Gemeinsamkeit liegt darin, daß das Haus, das in der letzten Phase einem Weinhändler gehörte, nach seiner Grundfläche und unkanonischen Struktur zur selben Kategorie gehört wie die Casa del Triclinio¹⁹⁴.

In den großen Wandfeldern oberhalb der drei aufgemauerten Liegen sind jeweils in Distichen formulierte Verhaltensmaßregeln aufgetragen. In diesen wird der Besucher im Imperativ angesprochen und in wohlgesetzten Worten dazu angehalten: 1. sich die Füße abwaschen und abtrocknen zu lassen, die Klingen zu bedecken und die Tücher pfleglich zu behandeln (über der rechten Kline); 2. der Gattin eines anderen Gastes nicht mit lüsterner Miene und begehrliehen Blicken zu nahe zu treten (über der mittleren Kline) und schließlich 3. Gezänk und Streitereien, wenn möglich, zu vermeiden oder sich andernfalls nach Hause zu begeben (über der linken Kline)¹⁹⁵.

¹⁹² Zu den auf gemeinsame Vorlagen zurückgehenden Gelagebildern s.o. mit Anm. 72. 76. 78. 79. – Zu den eindeutigen Indizien, die im Falle von Mythenbildern für die Existenz von Musterbüchern sprechen, s. R. Ling, *Roman Painting* (1991) 217ff.

¹⁹³ Zum Haus: V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza II* (1953) 725ff.; E. La Rocca – M. und A. de Vos – F. Coarelli, *Guida archaeologica di Pompei* (1976) 236ff.; PPM III (1991) 406ff. (422ff. zum Triclinium [12]) Abb. 26–39; Clarke 233ff. mit Abb. 135–137.

¹⁹⁴ Zum Weinhändler M. Epidius Hymenaeus und den übrigen Bewohnern: La Rocca – de Vos – Coarelli a.O. (Anm. 193) 236f. – Das aus zwei ursprünglich selbständigen Atriumhäusern zusammengelegte Haus hat eine Grundfläche von ca. 580 m² (s. ebenda 237). Zur Casa del Triclinio s.o. mit Anm. 148.

¹⁹⁵ CIL IV Suppl. 3 Nr. 7698. – Nordwand: *Abluat unda pedes, puer et detergeat udos, | mappa torum velet, lintea nostra cave*; s. Spinazzola a.O. (Anm. 193) 754 mit Abb. 733; PPM III (1993) 425 Abb. 31. 32. – Westwand:



Abb. 20. Pompeji, Casa del Moralista, Triclinium (12)

Nachdem man diese Maximen – wie ja auch der bedeutungsschwangere moderne Name des Hauses anzeigt – stets als ernstgemeinte Maßregeln verstanden hatte, schlug J. R. Clarke jüngst eine andere Deutung vor: Die Zweizeiler hätten die Gäste nicht zu gutem Benehmen anhalten, sondern vielmehr zum Lachen bringen sollen, indem sich die hier wohnenden Freigelassenen über ihren früheren Herrn und dessen permanente Ermahnungen lustig machten¹⁹⁶. Der Umstand, daß die recht simplen Anweisungen derart vornehm formuliert sind, läßt eine humoristische Absicht zwar nicht von vornherein ausgeschlossen erscheinen. Einzuwenden ist aber, daß es hierfür in der Ausstattung anderer Triclinia an Parallelen fehlt¹⁹⁷; und vor allem ist zu fragen, ob sich das Erheiterungspotential nicht recht bald erschöpfte und bei mehrmaligem Lesen das Lachen ausblieb. In jedem Fall ist es bemerkenswert, daß

Lascivos voltus et blandos aufer ocellos | coniuge ab alterius, sit tibi in ore pudor; s. Spinazzola a. O. 754 mit Abb. 735; PPM III (1993) 428 Abb. 38. – Südwand: [...] *lites odiosaque iurgia differ, | si potes, aut gressus ad tua tecta refer*; s. Spinazzola a. O. 754 mit Abb. 734; PPM III (1993) 426 Abb. 33.

¹⁹⁶ Clarke 233 ff., bes. 235 ff. (239: »We have no Moralist here, just ordinary people having some fun at the expense of their former masters«).

¹⁹⁷ Clarke 239 begründete seine Deutung damit, daß sowohl mythologische Bilder als auch Gelagedarstellungen den Zweck gehabt hätten, die Gäste zu amüsieren. Die These: »Pictures should show people having fun« ist in ihrer Verallgemeinerung freilich kaum haltbar: weder im Falle der »pictures of Greek-style banqueting« noch und erst recht nicht bei »sophisticated mythological paintings«.

man diese Ermahnungen für derart wichtig hielt, daß man sie an den Wänden verewigte und den Besuchern des Tricliniums dauerhaft vor Augen führte¹⁹⁸.

Diese Handlungs- bzw. Unterlassungsaufforderungen stellen die am weitesten gehende und direkteste Möglichkeit dar, in der Wandgestaltung eines Tricliniums auf das Geschehen, das sich in einem solchen Raum abspielte, Bezug zu nehmen¹⁹⁹. Diese Maximen stehen, indem sie das Verhalten des Betrachters zu steuern trachten, dem Bereich der Lebenswelt am nächsten; in ihrer semantischen Eindeutigkeit sind sie das genaue Gegenteil zu den in ihrer Bedeutung polyvalenten Mythenbildern, an deren Stelle sie in den zentralen Wandfeldern treten (Abb. 18).

Dasselbe Bedürfnis nach klaren, verbalisierten Botschaften reflektieren auch die Beischriften und Graffiti im Triclinium der Casa del Triclinio, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, daß hier nicht die verbalen Mitteilungen selbst, sondern Bilder die primären Träger der Aussagen sind. Die Sätze treten lediglich ergänzend zu den bildlichen Darstellungen hinzu; und mit diesem nachrangigen Stellenwert hängt es offenbar zusammen, daß die Beischriften hier nicht das eindimensionale Ziel haben (oder zu haben vorgeben), das Verhalten des Besuchers durch eindeutige Handlungsanweisungen zu steuern. Abgesehen von dem Unterschied, daß die Sätze in der Casa del Triclinio dem Betrachter keine Ermahnungen und Unterlassungsaufforderungen zumuten, sondern rundum positiver Natur sind²⁰⁰: Die verbalen Mitteilungen lassen den Bildern gewissermaßen den Vortritt, und der Betrachter wird vergleichsweise dezent – primär durch die Bilder – auf die verschiedenen Möglichkeiten hingewiesen, sich beim Gelage zu vergnügen.

Die einzige Mitteilung, die den Betrachter direkt anspricht und als Aufforderung formuliert ist, ist der Satz *faci(a)tis vobis suaviter*. Was mit dieser Ermunterung – abgesehen davon, Platz zu nehmen – gemeint ist, geht aber erst aus dem Bild selbst hervor, nämlich daraus, was die dort sichtbaren Protagonisten, insbesondere der auf der linken Kline gelagerte Sprecher, vorführen. Die übrigen den gemalten Figuren in den Mund gelegten Bekundungen wenden sich demgegenüber indirekt an den Betrachter. Mit den selbstbezogenen Äußerungen *ego canto* (im Gesangs-Bild), *bibo* und *scio* (im Ankunfts-Bild) artikulieren die jeweiligen Sprecher, was sie tun, und laden den Betrachter, indem sie ihm ein Beispiel geben, ein, es sich rundum wohl sein zu lassen. Diese Selbstbekundungen verbalisieren verschiedene gelagetypische Tätigkeiten: Trinken, Singen – daß Gäste beim Gelage Gesänge vortrugen, ist in den Quellen gut bezeugt²⁰¹ – und vor allem das Gespräch.

¹⁹⁸ Weiterführend ist der Versuch von Clarke 237f., nach einem Zusammenhang zwischen dem Inhalt der einzelnen Maximen und ihrer Verteilung auf die drei Wände zu fragen. Hierbei ist in der Tat auffallend, daß sich die Aufforderungen, Sauberkeit zu halten, just über der rechten Kline befinden, also im Zugangsbereich zu den Klinen; dies entspricht der Plazierung des Gesangs-Bildes in der Casa del Triclinio, welches mit der Aufforderung, es sich bequem zu machen, ebenfalls den platznehmenden Gast anspricht.

¹⁹⁹ Diesbezüglich ist Clarke 239 recht zu geben: »their message is just the opposite of the pictures that should be there«.

²⁰⁰ Daß die Umgangsformen gewahrt werden, scheint sich in diesem Triclinium von selbst zu verstehen, denn das vorbildliche Verhalten, zu dem der Gast in der Casa del Moralista angehalten wird, ist in den Bildern aus der Casa del Triclinio Wirklichkeit: Die Klinen sind mit sauberen Decken vollständig verhüllt; es gibt nicht das geringste Anzeichen sexueller Belästigung, ja nicht einmal direkte Blickkontakte zwischen männlichen und weiblichen Teilnehmern; und allenthalben herrscht geradezu mustergültige Eintracht.

²⁰¹ s. etwa Hor. sat. 1,3,1ff.; Petron. 64,5; 73,3. Zum Singen beim Gelage (mit weiteren Quellen) s. H. Blümner, Die römischen Privataltertümer³, HdAW IV 2,2 (1911) 411 mit Anm. 1–5.

Die Konversation nimmt unter den thematisierten Vergnügungen den ersten Platz ein. Denn um verbale Kommunikation geht es nicht nur bei dem im Zwiegespräch fallenden *scio*, sondern auch in den beiden übrigen Äußerungen: in dem Gruß *vale(a)tis*, mit dem der im Ankunfts-Bild eintretende Ältere die bereits anwesende Gesellschaft begrüßt, und in dem Satz *est ita, valea(s)*, mit dem im Gesangs-Bild der Zecher auf der rechten Kline ins Gespräch tritt, wobei auch seine Gestik, das Reden mit erhobenem Finger, literarisch belegt ist²⁰².

Die den Bildern beigefügten Sätze stecken, in enger Abstimmung auf die Darstellung der Sprecher, einen der Raumfunktion entsprechenden Handlungsrahmen ab, indem sie die verschiedenen im Rahmen eines Gelages möglichen Vergnügungsmöglichkeiten artikulieren. Das Leitmotiv ist dabei die intensive verbale und nonverbale Kommunikation zwischen den männlichen Gelageteilnehmern, in die auch der Besucher einzubeziehen gesucht wird.

C. Zum Realitätsbezug der Bilder: *amicitia* als Bildthema

Der besondere Zeugniswert der drei Gelagebilder aus der Casa del Triclinio liegt darin, daß sie in weitergehendem Umfang, als dies in der Dekoration anderer Triclinia der Fall ist, auf das sich in einem solchen Gelageraum vollziehende Geschehen Bezug nehmen.

Diese Bezugnahme erfolgt indes – und hierin liegt der Haupteinwand gegen die auf antiquarische Detailgenauigkeit fixierte Etikettierung als ›realistisch‹ – nicht primär auf einer materiellen Ebene. Inwieweit die dargestellten Ausstattungselemente dem tatsächlich in diesem Raum betriebenen Aufwand entsprachen, ist zwar völlig unklar, da über die finanziellen Möglichkeiten des damaligen Hausherrn nichts bekannt ist. Aber die Bilder sollten ganz offenkundig nicht in ihren Details über die Ausstattung dieses Tricliniums informieren: etwa darüber, daß bei den in diesem Raum abgehaltenen Gelagen – wie im Tanz-Bild dargestellt – nackte Tänzerinnen auftraten oder bronzene Jünglingsstatuen aufgestellt wurden.

Allgemeine Motive wie die drei Klinen, ein mit aufwendigerem Trinkgeschirr gedeckter Tisch oder die Darstellung einer gewissen Zahl an Sklaven genügten, um den Schauplatz als ein wohlausgestattetes Triclinium zu bezeichnen und den Bezug zur Funktion des Raumes evident zu machen. Ansonsten handelt es sich um vertraute Bildmotive, die Bestandteile einer an den luxuriösen Gelage-Inszenierungen der römischen Oberschicht orientierten Idealvorstellung waren – einer Vorstellung, zu der kostbare Klinendecken ebenso gehörten wie kostspieliges Trinkgeschirr, künstlerische Aufführungen und Mengen an gutem Wein²⁰³. Um die Veranschaulichung möglichst vieler verschiedener Aspekte eines Gelages bemüht, entwerfen die drei Bilder eine Welt des Reichtums und des Luxus und verkünden, so wie andere pompejanische Gelagebilder auch, in überhöhter Weise ganz allgemein, daß in diesem häuslichen Ambiente die materiellen und personellen Voraussetzungen für die Abhaltung festlicher Gelage vorhanden sind. Insofern beziehen sich die Bilder nicht reflexiv, sondern additiv auf den materiellen und personellen Aufwand, den ein zum Gelage geladener Gast

²⁰² Hor. sat. 2,8,25f.: *Nomentanus ad hoc, qui siquid forte lateret, | indice monstraret digito ...* (›doch Nomentanus bestellt, daß er, sollte uns etwas entgehen, dies mit erhobenem Finger erklär' ... « [Übers. B. Kytzler]). – Zur Bedeutung der Konversation beim Gelage s. auch Blümner a. O. (Anm. 201) 410 mit Anm. 5. 6 (Quellen); E. Stein-Hölkeskamp, Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte (2005) 220ff.

²⁰³ Zur Bedeutung dieser Elemente bei der Inszenierung von Gelagen der römischen Oberschicht: J. H. D'Arms in: B. Bergmann – Chr. Kondoleon (Hrsg.), *The Art of Ancient Spectacle*, Symposium Washington 1996 (1999) 301ff.; Stein-Hölkeskamp a. O. (Anm. 202) 131ff.

beim Betreten dieses Tricliniums zu Gesicht bekam: Die Bilder waren eigenständige Bestandteile, aber eben nur Teile der visuellen Inszenierung dieses Raumes als Bühne für abendliche Gelage.

Der eigentliche und primäre Realitätsbezug liegt auf einer ideellen Ebene. Das luxuriöse Ambiente ist nicht um seiner selbst willen dargestellt; wichtiger war es ganz offenkundig darzustellen, wie sich die Akteure in dem imaginierten Bildraum bewegen, gebärden und vor allem in Beziehung zueinander treten.

Der markanteste Unterschied zu anderen pompejanischen Gelagebildern liegt darin, daß hier nicht vordringlich die Beziehung zwischen den Geschlechtern, sondern der Umgang der männlichen Gelageteilnehmer miteinander im Mittelpunkt steht, wobei die freundschaftliche Kommunikation zwischen den Protagonisten eine herausgehobene Rolle spielt und die vorbildhafte Rolle des Gastgebers in den Blickpunkt gerückt ist. Das häusliche Triclinium wird hier als ein Ort des *otium* vorgestellt, als eine Bühne, die männlichen Gästen Freiraum für jede Art individueller Selbstentfaltung bietet. Indem der Betrachter durch die Herauswendung einiger Akteure und durch die Beischriften angesprochen wird, wird ihm mitgeteilt, daß der in diesem Raum als Gastgeber fungierende Hausherr bei den von ihm veranstalteten Gelagen für eine freundschaftliche, aufgeschlossene und entspannte Atmosphäre zu sorgen verspricht. Der Hausherr stellt sich als Gastgeber in einem umfassenderen Sinne vor: als jemand, dem das vertraute Einvernehmen mit seinen *amici* ein vordringliches Anliegen ist.

Erst aus dieser recht konkreten Botschaft, mit der sich der *dominus* an seine Gäste wendet, ergibt sich der vergleichsweise deutliche Zeitbezug in einzelnen Motiven: von der Darstellung dreier Klinen über die Darstellung vornehmlich männlicher Sklaven, die – insbesondere im Ankunfts-Bild – bei spezifischen, dem Besucher offenkundig vertrauten Dienstleistungen gezeigt werden, bis hin zu dem Umstand, daß die Teilnehmer auf Latein und zum Teil in umgangssprachlichen Wendungen miteinander kommunizieren. In den Bildern werden die Annehmlichkeiten der Freundschaft unter gleichrangigen und gleichgestimmten Männern gefeiert: der *amicitia*, die sich beim abendlichen *convivium* herstellt und festigt.

Wie könnte man sich das planende Gespräch des Auftraggebers mit dem Maler vorzustellen haben? Vielleicht hat der Hausherr den Maler nur ganz allgemein instruiert, etwa so, wie Trimalchio, als er Habinnas mit der Anfertigung seines Grabmals betraut, die knappe Anweisung erteilt: »Wenn du meinst, gehören auch Speisesofas (*triclinia*) abgebildet. Du kannst auch alle Leute abbilden, wie sie sich gütlich tun (*sibi suaviter facientem*).«²⁰⁴ In diesem Fall hätte der Maler eigene Entwürfe angefertigt und dem Auftraggeber zur Prüfung vorgelegt. Der Umstand aber, daß hier offenkundig keine bereits etablierten, vorgefertigten Vorlagen verwendet, sondern die Bilder aus vertrauten Bildformeln neu zusammengesetzt wurden, deutet eher auf ein eingehenderes Vorgespräch und auf genauere Anweisungen seitens des Auftraggebers: bezüglich der inhaltlichen Akzentuierung innerhalb der einzelnen Bilder, hinsichtlich ihrer auf den Bildinhalt abgestimmten Verteilung auf die Wände und vor allem in Bezug auf die Zufügung der Beischriften, namentlich der zentralen, den Betrachter direkt ansprechenden Botschaft *faci(a)tis vobis suaviter*.

Bilder wie diejenigen aus der Casa del Triclinio liefern Informationen, die über das Zeugnis der literarischen Quellen hinausgehen, nämlich darüber, wie man in Bevölkerungsschich-

²⁰⁴ Petron. 71,9f.: *faciantur, si tibi videtur, et triclinia. facias et totum populum sibi suaviter facientem* (Übers. W. Ehlers).

ten, die in den Schriftquellen kaum durch Selbstzeugnisse vertreten sind, soziale Rollenbilder definierte, wie man die Beziehungen unter Männern und das Verhältnis zwischen den Geschlechtern sah und – im vorliegenden Falle vor allem – in welcher Weise man im Medium der Bilder miteinander kommunizierte.

Cicero bemerkt in einer vielzitierten Passage eines Briefes an seinen Freund Paetus, daß nichts das Leben mehr schönere als der Umgang mit anständigen, angenehmen und zugehörigen Menschen (*cum viris bonis, iucundis, amantibus*): »Und damit meine ich nicht das Vergnügen, sondern die Gemeinsamkeit des Lebens (*communitatem vitae*), die Gleichgestimmtheit, die Entspannung, wie sie sich besonders beim Gespräch im Freundeskreise (*sermone familiari*) einstellt, das gerade beim »Convivium« so lieblich dahinplätschert (*qui est in conviviis dulcissimus*), wie wir, weiser als die Griechen, die Sache nennen; sie sagen »Symposion« oder »Syndeipnon«, das heißt »gemeinsames Trinken« oder »gemeinsames Essen«, wir »convivium«, weil man dabei vor allem gemeinsam lebt.«²⁰⁵

Die Bilder aus der Casa del Triclinio bezeugen, daß nicht nur für die aristokratische Oberschicht, deren Sicht der Dinge wir aus den Schriftquellen kennen, sondern durchaus für breitere, über einen gewissen Wohlstand verfügende Schichten der römischen Gesellschaft die gemeinschaftsstiftende Konversation den hauptsächlichen Reiz eines Gelages – *convivium* hier in demselben ganzheitlichen Sinne wie bei Cicero verstanden – ausmachte. Aber noch grundsätzlicher: Wie die literarischen Quellen zeigen, war bei den abendlichen Plaudereien zu allen Zeiten das *convivium* selbst ein zentrales Gesprächsthema²⁰⁶; und die Gelagebilder sind eigenständige und sehr anschauliche Belege dafür, wie beliebt dieses Diskursthema war – so beliebt, daß es im Medium der Bilder eigene und dauerhafte Gestalt gewinnen konnte.

Natürlich: Die aus vertrauten Motiven konstruierten Bilder aus der Casa del Triclinio waren keine wirkungsmächtigen Bildentwürfe, keine durchschlagenden Erfindungen, die anderswo begeistert rezipiert wurden und denen ein langes Nachleben beschieden war. Diese Bilder sind aber gerade deshalb so interessant, weil sie uns einen schlaglichtartigen Einblick in die »alltägliche« Bildproduktion ihrer Zeit und deren bemerkenswerte Spielräume geben.

- Neben den im AA 1997, 611 ff., genannten Abkürzungen und Sigeln werden hier folgende verwendet:
- | | |
|----------|--|
| Clarke | J. R. Clarke, <i>Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-elite Viewers in Italy, 100 B.C. – A.D. 315</i> (2003) |
| Dunbabin | K. M. D. Dunbabin, <i>The Roman Banquet. Images of Conviviality</i> (2003) |
| Fröhlich | Th. Fröhlich, <i>Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten</i> , 32. <i>Ergh. RM</i> (1991) |
| Herbig | HBr II (1939) 22ff. (R. Herbig) |
| Mau | A. Mau, <i>BdI</i> 1885, 157ff. |
| Sampaolo | PPM III (1991) 797ff. (V. Sampaolo) |
| Sogliano | A. Sogliano, <i>NSc</i> 1884, 47ff. |

²⁰⁵ Cic. fam. 9,26 (24),3: *Sed mehercule, mi Paete, extra iocum moneo te, quod pertinere ad beate vivendum arbitror, ut cum viris bonis, iucundis, amantibus tui vivas. nihil est aptius vitae, nihil ad beate vivendum accommodatius. nec id ad voluptatem refero sed ad communitatem vitae atque victus remissionemque animorum, quae maxime sermone efficitur familiari, qui est in conviviis dulcissimus, ut sapientius nostri quam Graeci; illi συμπόσια aut σύνδειπνα, id est computationes aut concenationes, nos »convivia«, quod tum maxime simul vivitur ...* (Übers. H. Kasten).

²⁰⁶ Hierzu s. Stein-Hölkeskamp a. O. (Anm. 202) 270.

Abbildungsnachweis: Abb. 1. 2. 10. 11. 18: Verf. – Abb. 3. 7–9: Soprintendenza archeologica di Pompei. – Abb. 4–6: Verlag Franz Philipp Rutzen, Ruhpolding. – Abb. 12: D-DAI-ROM-84.3100 (Schwanke). – Abb. 13. 14: Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München. – Abb. 15: nach Reinach, RP 254, 7–10. – Abb. 16: M. Langner, Berlin. – Abb. 17: nach K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1962) Taf. 58, 1. – Abb. 19: nach W. Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae III* (1852) Taf. 84. – Abb. 20: nach V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza II* (1953) Abb. 731.

PD Dr. Stefan Ritter, Archäologisches Institut der Universität Freiburg, Fahrenbergplatz, D-79085 Freiburg, E-Mail: stefan.ritter@archaeologie.uni-freiburg.de

Resümee:

Stefan Ritter, Zur kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder: Die Bilder aus der Casa del Triclinio und ihr Kontext

Die drei Mittelbilder aus dem Triclinium der Casa del Triclinio nehmen vergleichsweise deutlich auf Besonderheiten der zeitgenössischen Gelagekultur Bezug. Sie thematisieren verschiedene Aspekte eines Gelages: materiellen und personellen Aufwand, den gehobenen sozialen Status der Protagonisten und vor allem deren lebhaft, durch aufgemalte Aussprüche konkretisierte Kommunikation, in die auch der Betrachter einzubeziehen gesucht wird. Der Vergleich mit anderen Darstellungen zeigt, daß die pompejanischen Gelagebilder sich nicht in zwei Gruppen (»ideale Hetärengelage« und »realistische Alltagsszenen«) separieren lassen, sondern eng miteinander verwandt sind und das gemeinsame Thema lediglich unter verschiedenen Akzentsetzungen variieren. In den Bildern aus der Casa del Triclinio spielt das Verhältnis zwischen den Geschlechtern nur eine nachgeordnete Rolle. Es geht statt dessen primär um die Annehmlichkeiten der *amicitia* unter gleichgestellten Männern. Die unkonventionellen Mittelbilder verdanken ihre Entstehung offenkundig dem Bedürfnis des damaligen Hausherrn, sich auf der Bühne seines Gelageraumes als guter Gastgeber zu präsentieren, für den die gemeinschaftsstiftende Kommunikation mit seinen *amici* den hauptsächlichen Reiz eines Gelages ausmachte.

Schlagwörter: Pompeji – Wandmalerei – Gelage – Deutungsfragen

Abstract:

S. Ritter, On the Communicative Function of Pompeian Banquet Scenes: The Paintings from the Casa del Triclinio and their Context

The three central paintings from the triclinium of the Casa del Triclinio refer quite clearly to the contemporary particulars of banqueting culture. They emphasize several aspects of the symposium: material and personal extravagance, high social status of the participants, and above all their lively communication reified by expressions painted next to the speakers, which seek to interact with the viewer. A comparison of these paintings with other depictions demonstrates that the Pompeian banquet images cannot be divided into two groups (»ideal symposia of hetairai« or »realistic scenes of daily life«), but are closely related and differ only in emphasizing different aspects of the same theme. In the paintings of the Casa del Triclinio, the gender relations play only a secondary role, and the primary issue is the pleasures of *amicitia* between men of the same social status. The unconventional central paintings of the triclinium express the house owner's desire to present himself as a good host in the realm of the banquet, where social interaction with his *amici* that produces a sense of social cohesion was the main attraction.

Keywords: Pompeii – wall painting – banquet (symposium) – iconology